2010
visibles
monopoles

ANNUAIRE 2010/2011

[ALICE] _yi:

EPFL / ENAC / IBAT / SAR / ALICE
(ATELIER DE LA CONCEPTION DE L'ESPACE)

A L I C E

ANNUAIRE 2010/2011

villes
archipels
2011

Index

8 introduction — Dieter Dietz
12 manuel
26 Merleau-Ponty — L'Œil et l'Esprit
38 Gaston Bachelard — La Poétique de l'Espace
44 1er Semestre — mondes visibles
52 E1–E6 habiter mon horizon
100 E7–E10 cadrages
124 Paul Virilio — Ciel Ouvert
128 2ème Semestre — villes archipels
136 E1–E6 la vie métropolitaine mode d'emploi
160 blog
192 A. Rossi, D. Ghirardo, P. Eisenman — The architecture of the city
198 Rem Koolhaas — What Ever Happened to Urbanism?
206 midterm critics
218 final critics
238 postface — Simon Lamunière, Caroline Dionne
254 appendix

Après 4 ans d'enseignement à l'école d'architecture de l'EPFL, le développement d'un programme de projet pour plus 300 étudiants en première année était un nouveau challenge pour l'atelier ALICE. Je suis très heureux d'avoir aujourd'hui la possibilité de revenir sur une année riche en évènements, qui a vu le jour grâce à la collaboration de nombreuses personnes – étudiants, enseignants, experts invités et tant d'autres – sans qui aucune institution de ce type ne pourrait fonctionner.

Je suis profondément convaincu que l'architecture doit être conçue, construite et vécue ensemble. Elle exige curiosité, communication, efforts, compétences et créativité de la part d'un grand nombre de personnes afin de faire de notre environnement un lieu d'interaction, de production, de réflexion et tout simplement de vie. Ainsi, l'être humain et notre existence partagée sont placés au centre de nos explorations. L'architecture doit être performante plutôt que s'intéresser à la forme, en offrant de l'espace, un environnement pour que la vie s'installe. Ces dernières années, l'équipe ALICE a développé un enseignement qui met l'architecte-projeteur non pas au dessus du processus de projet mais au beau milieu. Ainsi, il ou

elle n'opère pas d'en haut mais interagît avec les lieux, les gens, les matériaux, les entreprises, etc. Par conséquent l'architecte devient un concepteur opérant depuis l'intérieur, 'a designer from within'.

La perspective à point de vue unique, encore répandue aujourd'hui dans certaines pratiques de l'enseignement et de l'architecture, est en train de se transformer en un regard diffracté. Le point de fuite se décale vers le haut (voir Paul Virilio, au milieu du livre). Les anciennes procédures linéaires se transforment en processus ouverts: une démarche synthétique, où les investigations et les recherches menées dans des domaines adjacents, avec des outils d'analyse et de création spécifiques – dessins, maquettes, logiciels de modélisation, d'ingénierie, de simulation multidisciplinaires, etc. – conduisent à des réactions non seulement au sein de leurs propres domaines mais aussi dans l'ensemble du processus de développement d'un projet. Les pixels des ordinateurs se mélangent à la poussière des chantiers – maquettes, prototypes et bâtiments (Lorette Coen). Dans ce sens le projet devient le catalyseur du penser et du faire : dans les ateliers - comme chez l'artisan – la pensée prend corps.

Pour le cours de première année nous avons créé un grand laboratoire où interagissent les étudiants, les enseignants, l'école et je l'espère, comme nous sommes dans une école publique, le public également. Nous avons commencé dans le Learning Center – fantastique outil d'enseignement – par arpenter et observer certaines qualités spatiales. C'est devenu, parallèlement aux ateliers, un important lieu de rencontre, de discussion et de réflexion.

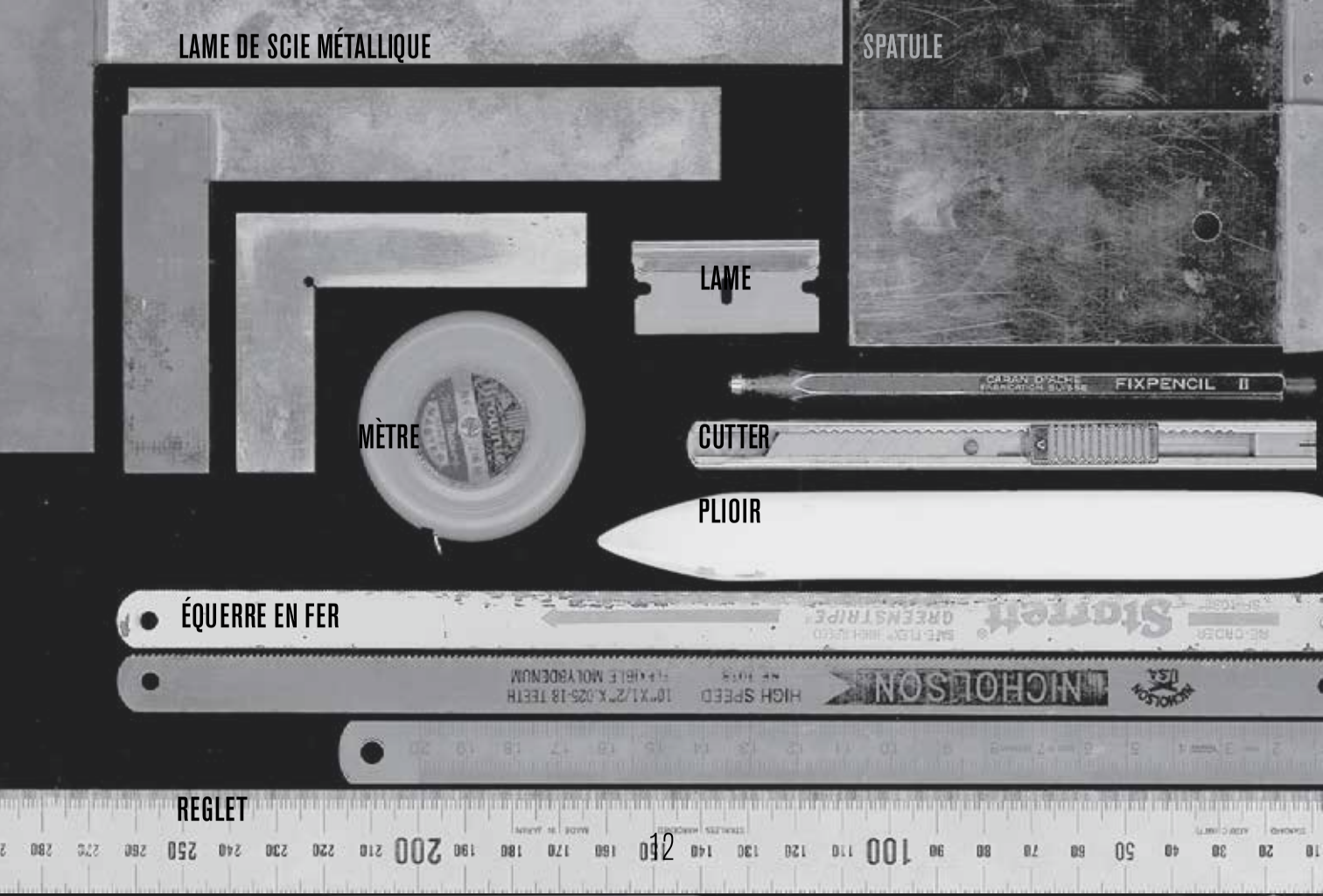
Ce livre est avant tout un instrument pour nos étudiants. Son objectif n'est pas de mettre en avant certains projets par rapport à d'autres, ni de donner un aperçu exhaustif de quelques travaux individuels. Son but premier est d'éveiller la curiosité et de montrer ce que l'on peut accomplir ensemble pendant ces 28 premières semaines en architecture.

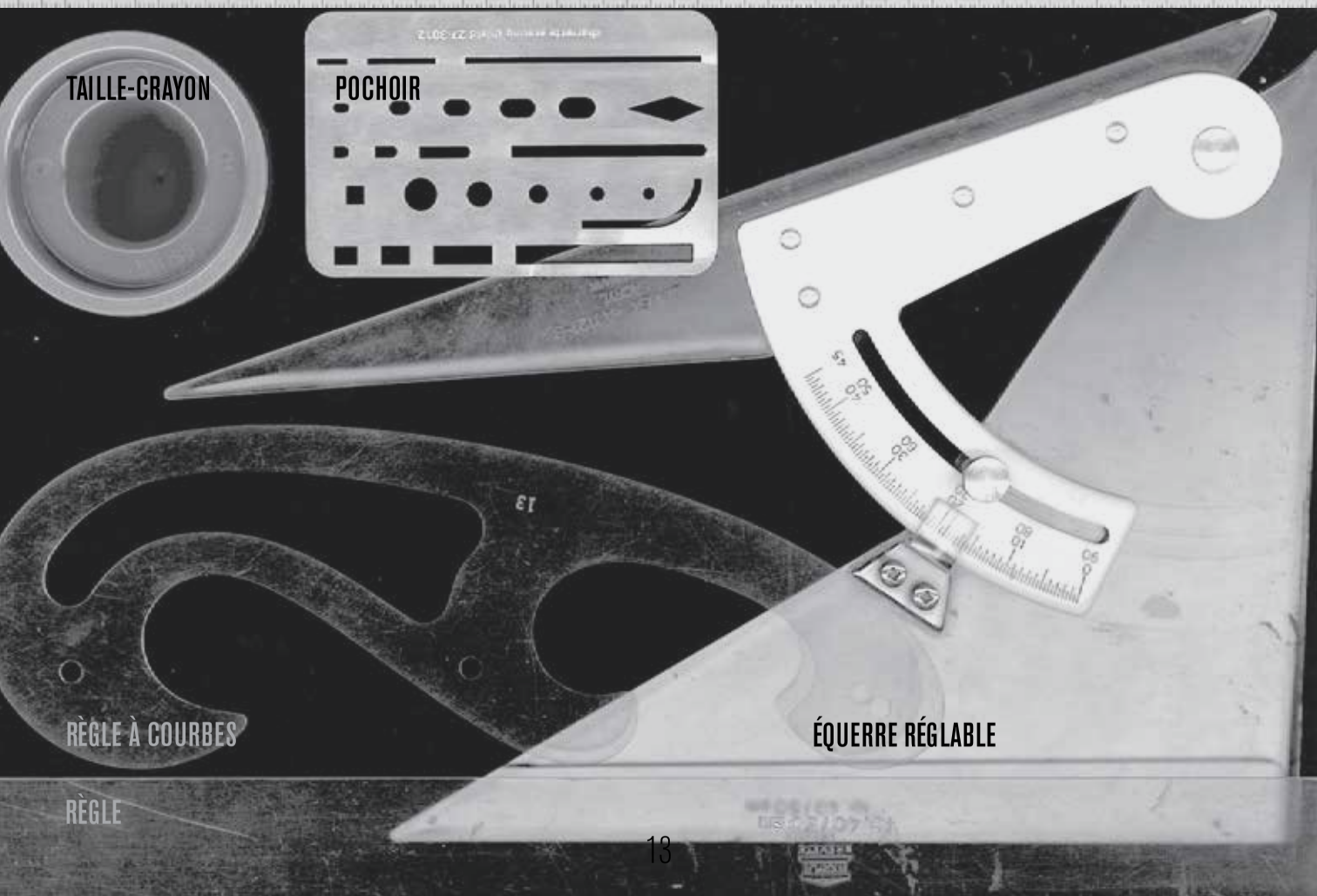
Tout cela n'aurait pas été possible sans une magnifique équipe de directeurs de studio ainsi que de fantastiques étudiants, qui ont tous eu le courage de poser des questions et de chercher des réponses. C'est à eux tous que vont mon profond respect et mes sincères remerciements. Tous les noms des étudiants occupent les dernières pages de ce livre et la documentation inédite de leur travail se trouve online, sur les blogs des studios.

J'aimerais aussi remercier Darius Karácsony de l'équipe ALICE pour son grand effort de recherche dans une incroyable quantité de matériel nécessaire afin de mettre en place un scenario élégant, et Jonas Voegeli qui à sa manière franche et professionnelle a aidé à transposer ce scenario dans sa forme imprimée.

J'aimerais aussi remercier tous nous invités : Christine Binswanger, Simon Lamunière, François Charbonnet, Caroline Dionne, Isa Stürm, Patrick Heiz, Jacqueline Burckhardt, Olivier Ottevaere, Gabi Mazza, Jacques Lucan et Christian Gilot pour leurs apports lors de nos critiques magistrales, leurs encouragements et leurs précieux commentaires tout au long de l'année, ainsi que tous les invités et amis, dont les noms se trouvent dans les dernières pages de ce livre, qui ont participé aux critiques intermédiaires.

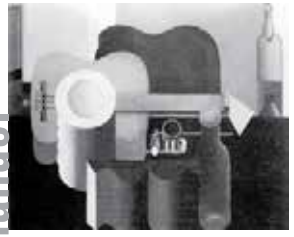
Dieter Dietz
Lausanne, Septembre 2011


LAME DE SCIE MÉTALLIQUE
SPATULE
LAME
MÈTRE
CUTTER
PLIOIR
ÉQUERRE EN FER
REGLET


TAILLE-CRAYON
POCHOIR
RÈGLE À COURBES
ÉQUERRE RÉGLABLE
RÈGLE

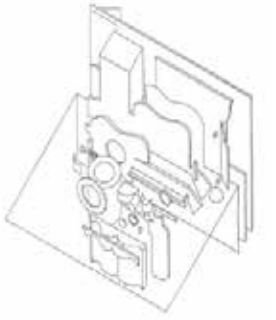
DESSIN

Représentation graphique des formes, comportant ou non des rehauts colorés destinés à marquer certains volumes ou certains accents, exécutée sur des supports de dimensions et de nature variables (tablette, parchemin, carton, papier teinté ou non, textile, matières synthétiques) à l'aide de différents matériaux (dessin au crayon, à la sanguine, lavis). Ensemble des lignes et des contours qui déterminent une forme peinte : «Premièrement l'on appelle dessin la pensée d'un tableau laquelle le peintre met sur du papier ou sur de la toile pour juger de l'ouvrage qu'il médite [...] L'on appelle (aussi) dessin les justes mesures, les proportions et les contours que l'on peut dire imaginaires des objets visibles»
(Roger de Piles, Larousse)



LES CATÉGORIES DE DESSINS

Le dessin peut être une première délimitation linéaire, cursive, abrégée de l'ensemble d'une composition (esquisse), ou la notation du mouvement et des lignes organiques d'un modèle (étude), ou la mise en place des principaux éléments d'une scène animée ou d'un paysage (croquis-croqueton) ; enfin, il peut être considéré comme une œuvre achevée en soi. Les termes techniques suivants spécifient les différentes catégories de dessins : Dessin d'après la bosse : dessin d'après un relief ou une ronde-bosse. Dessin d'architecture : dessin représentant le plan, la coupe ou l'élévation d'un bâtiment. Dessin aux trois crayons : dessin à la pierre d'Italie (ou pierre noire) et à la sanguine rehaussé de craie blanche pour les lumières. Dessin estompé : dessin exécuté avec un matériau qui peut s'écraser et s'égaliser à l'estompe (petit rouleau de papier) ; les ombres au fusain sont estompées. Dessin géométrique :



dessin qui reproduit les proportions géométriques d'un objet. Dessin graphique : dessin des coupes, plans, en tant qu'il est appliqué aux sciences exactes. Dessin grainé : dessin dont les lignes sont exécutées au crayon de telle façon qu'aucune ne soit visible. Dessin haché : dessin dont les ombres sont rendues par des hachures parallèles à la plume ou au crayon. Dessin d'imitation : dessin exécuté pour apprendre à reproduire les contours des figures des paysages et des ornements. Dessin lavé : dessin ombré à l'encre de Chine ou coloré avec des pigments dilués dans de l'eau. Dessin leucographique : dessin en blanc sur fond noir. Dessin linéaire : dessin technique utilisé pour représenter des ornements ou des objets qui appartiennent à l'industrie. Dessin de machines, ou industriel : dessin au trait ou levé, destiné à représenter des machines, des pièces mécaniques... Dessin à main levée : dessin exécuté sans la règle ni le compas et traité avec une grande liberté. Dessin d'après nature : dessin d'après un modèle vivant ou d'après un paysage réel ; au XVIIIe s., on disait «d'après le vrai». Dessin ombré : dessin dans lequel les ombres et les lumières sont rendues. Dessin piqué : dessin dont le contour est percé de petits trous destinés à en permettre la reproduction (poncif). Dessin de report : dessin décalqué puis repris à la main ; il est difficile à distinguer de l'œuvre originale. Dessin topographique : dessin qui reproduit la configuration des terrains, le relief du sol avec des courbes de niveau ou au moyen de hachures. Dessin au trait : dessin qui ne donne que les linéaments des figures.
(Larousse)

LES INSTRUMENTS

L'évolution des techniques et des différents procédés du dessin dépend étroitement de celle des styles particuliers à chaque époque et du parti esthétique des artistes dessinateurs.
(Larousse)

PALIMPSESTE

(latin palimpsestus, du grec palimpsêston) Parchemin dont la première écriture, grattée ou lavée, a fait place à un nouveau texte. Le palimpseste est un manuscrit écrit sur un parchemin préalablement utilisé, et dont on a fait disparaître les inscriptions pour y écrire de nouveau. Par extension, on parle parfois de palimpseste pour un objet qui se construit par destruction et reconstruction successive, tout en gardant l'historique des traces anciennes. Par exemple Olivier Mongin parle de la «ville palimpseste». Le terme est également utilisé en architecture, ou encore dans l'analyse paysagère.
(Larousse)

COLLAGE

Procédé consistant à coller et à assembler sur un support des fragments de matériaux hétérogènes et en particulier des papiers découpés (dans ce cas, on dit plutôt papiers collés). Ces différents matériaux peuvent ou non voisiner avec la matière picturale à l'intérieur d'une même composition. Les Japonais exécutaient déjà des collages au Xe s., mais le procédé est essentiellement un moyen d'expression du XXe s. à partir du Cubisme : Braque, Picasso, Juan Gris ont élaboré av. 1914 des œuvres faites de papiers collés avec seulement quelques rehauts à la gouache ou à l'huile (Picasso : Homme à la pipe, 1914, Paris, musée Picasso). À la suite du Cubisme, la plupart des artistes de l'avant-garde européenne et américaine, de Malévitch à Severini et Dove, ont pratiqué le collage, dont la nouveauté

stimulait l'invention créatrice à un moment où la technique traditionnelle de l'huile n'était pas adaptée à l'esprit de l'époque. Dada et le Surréalisme, moins soucieux de construction plastique que leurs devanciers, l'orientèrent après la guerre de 1914 vers des effets poétiques inédits (Picabia : Femme aux allumettes, 1920) ; Kurt Schwitters y fit entrer les matériaux les plus inattendus (tickets de métro, détritus divers), et Max Ernst des gravures et des photos découpées (Une semaine de bonté, 1934).

Exploité à titre expérimental surtout durant l'entre-deux-guerres (papiers déchirés d'Arp, 1932), le collage est redevenu, à partir de 1960 env., une technique très pratiquée, sous l'influence en particulier des grandes gouaches découpées et collées que Matisse avait exécutées à la fin de sa carrière (exposées en 1953, puis au musée des Arts décoratifs à Paris en 1961) et à la suite du phénomène de saturation qu'avait entraîné la trop abondante production de tableaux de chevalet dans les années 50. Les affiches lacérées et collées de Rotella, de Hains et de Villeglé, réalisées sous l'égide du Nouveau Réalisme (1960), sont des collages à l'échelle monumentale. Désormais, bien des artistes que séduisent l'intervention du hasard technique et celle, complémentaire, de la manipulation des matériaux pratiquent, de temps à autre, entre des travaux sollicitant une attention différente, le collage (collages d'ailes de papillons de Dubuffet, 1953 ; collages de Jorn, gal. Jeanne Bucher, 1969). La construction d'objets plus ou moins complexes à trois dimensions est une dérivation qui s'est développée très tôt (Picasso : Construction : Verre pipe as de trèfle et dé, 1914, Paris, musée Picasso).
(Larousse)

COLLAGE CITY, COLIN ROWE AND FRED KOETTER

«Une forme d'activité», nous dit Claude Lévi-Strauss, «subsiste parmi nous qui, sur le plan technique, permet assez bien de concevoir ce que, sur le plan de la spéculation, a pu être une science que nous préférons appeler «première» plutôt que primitive : c'est celle communément désignée par le terme de bricolage.» Lévi-Strauss procède alors à une analyse exhaustive des rôles respectifs du bricoleur et de l'ingénieur : Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et a l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Et, de nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. Nous n'avons nullement l'intention de mettre ces observations de Lévi-Strauss dans la balance de l'argumentaire qui suit, mais plutôt de suggérer une identification qui pourrait s'avérer utile. Car, si l'on est tenté de voir en Le Corbusier un renard déguisé en hérisson, on peut aussi imaginer une tentative parallèle de camouflage : celle du bricoleur dans les habits de l'ingénieur. «Ne poursuivant pas une idée architecturale, mais simplement guidés par les effets du calcul (dérivés des principes qui gèrent notre univers) et la conception d'un organe viable, les ingénieurs d'aujourd'hui font emploi

des éléments primaires et, les coordonnant suivant des règles, provoquant en nous des émotions architecturales, faisant ainsi résonner l'œuvre humaine avec l'ordre universelle.»

Cette affirmation est parfaitement représentative du préjugé le plus insigne des premiers architectes modernes. Mais voyons maintenant ce qu'en dit Lévi-Strauss : Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matière première et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec «les moyens du bord», c'est à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.

L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie) ; il se définit seulement par son instrumentalité [...] parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que «ça peut toujours servir». De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'État ; mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type Le bricoleur, qui se trouve représenté dans «l'homme à tout faire», est de toute évidence bien plus que cela. «Tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur» ; mais, si la création artistique

se trouve ainsi à mi-chemin entre la science et le bricolage, cela ne veut pas dire que le bricoleur est «arriéré». «On pourrait être tente de dire que [l'ingénieur] interroge l'univers, tandis que le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains.» Il faut souligner qu'il n'est nullement question de primauté ici. Tout simplement, le savant et le bricoleur se distinguent «par les fonctions inverses que, dans l'ordre instrumental et final, ils assignent à l'événement et a la structure, l'un faisant des événements [...] au moyen de structures, l'autre des structures au moyen d'événements».

VVADE-MECUM DE L'ETUDIANT(E) 1

Étudiant(e) est un mot dérivé du latin studere qui signifie «s'appliquer à apprendre quelque chose».

1. Chaque étudiant(e) est présent(e) à l'atelier durant l'ensemble des heures consacrées au projet afin de pouvoir bénéficier, à tout moment, des interventions des enseignants. Il ou elle y effectue l'ensemble des travaux qui lui sont demandés.

2. Les maquettes ne se réalisent pas à l'atelier de maquette, mais dans l'atelier de première année. Pour les maquettes en plâtre, les étudiant(e)s travaillent strictement aux tables prévues dans les studios. Absolument pas de plâtre dans les lavabos !

3. Chaque étudiant(e) est présent(e) systématiquement à l'atelier avec l'ensemble de son matériel de travail

4. Chaque semaine le Blog est actualisé pour documenter le processus de travail (délais dans le programme)

5. Chaque étudiant(e) conserve ses travaux, les dessins affichés et les maquettes exposées, tout est ainsi en permanence à disposition de l'équipe d'enseignement qui procède à des évaluations continues.

6. La critique à la table s'effectue à condition que l'étudiant(e) présente les documents demandés.

7. Les ateliers sont sous la responsabilité des étudiant(e)s de l'Ecole d'architecture. Chacun(e) maintient sa place de travail et ses abords en ordre. Tous les locaux sont non-fumeur.

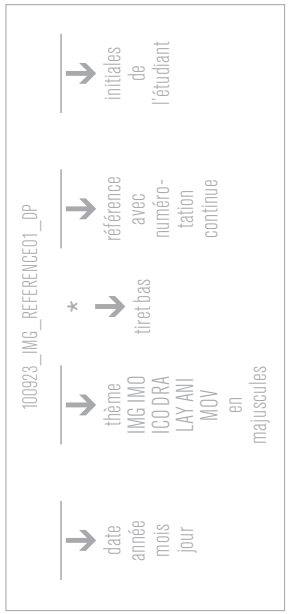
8. L'utilisation des téléphones portables est interdite pendant les cours et les critiques. Dans l'atelier, les téléphones sont admis à condition de les laisser en mode silencieux.

9. Dans les salles de cours, les ordinateurs portables sont utilisés uniquement lors des cours informatiques.

NOMMER LES FICHIERS

nommer chaque fichier de manière précise est une étape importante dans la constitution d'une documentation organisée du processus.

IMG » (images) photographies ou images non retravaillées / .jpg de préférence.



IMO » (images de modèle) image d'un objet repré sentant une idée ou un objet plus grand, maquette / .jpg de préférence.

ICO » (images composées) images produites à l'aide de l'ordinateur, par ex. photomontages ou images 3D / .jpg de préférence.

DRA » (drawing) dessins à la main ou logiciels CAD/ .pdf

LAY » (layout) mise en page rassemblant les documents nécessaires à la communication du projet / .pdf

ANI » (animation) l'animation consiste à donner l'illusion d'un mouvement à l'aide d'une suite d'images dessinées, peintes, photographiées, numériques, ...

MOV » (movie) film, série de prises de vue qui documente un évènement, un objet, ...

Y1 BLOGS

Un blog est un site web constitué par la réunion de billets agglomérés au fil du temps et souvent classés par ordre antéchronologique (les plus récents en premier). Chaque billet (appelé aussi «note» ou «article») est, à l'image d'un journal de bord ou d'un journal intime, un ajout au blog ; la blogueuse / le blogueur y délivre un contenu sur lequel chaque lecteur peut généralement apporter des commentaires. (*wikipedia)*

Le blog est donc un outil de documentation et de communication en ligne continuellement alimenté par les étudiants qui choisissent et mettent en ligne les éléments importants de leur processus de travail (plans, coupes, images, croquis, références, maquettes d'études, animations, etc...)

Pour chaque exercice, avant jeudi matin 9:00, trois éléments fixes doivent apparaître en plus de l'ensemble du processus :

» un texte concis expliquant processus et résultat
» une image du panneau de dessin (palimpseste) en l'état à la fin de l'exercice
» une image de la maquette en l'état à la fin de l'exercice

http://arpc167.epfl.ch/alice/WP_2010/

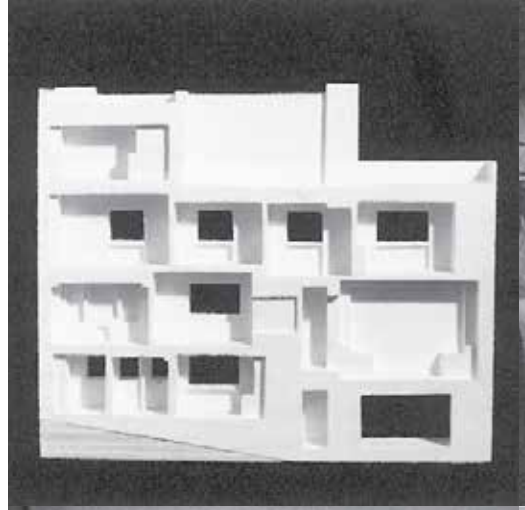
toujours catégoriser et taguer avec précision les articles mis en ligne. blog review tous les jeudis à 10:15

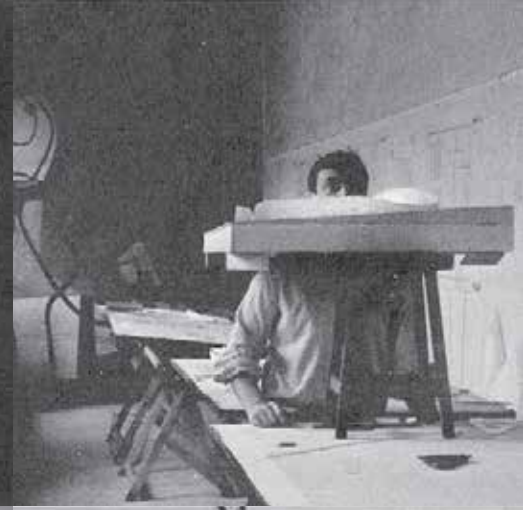
MOODLE

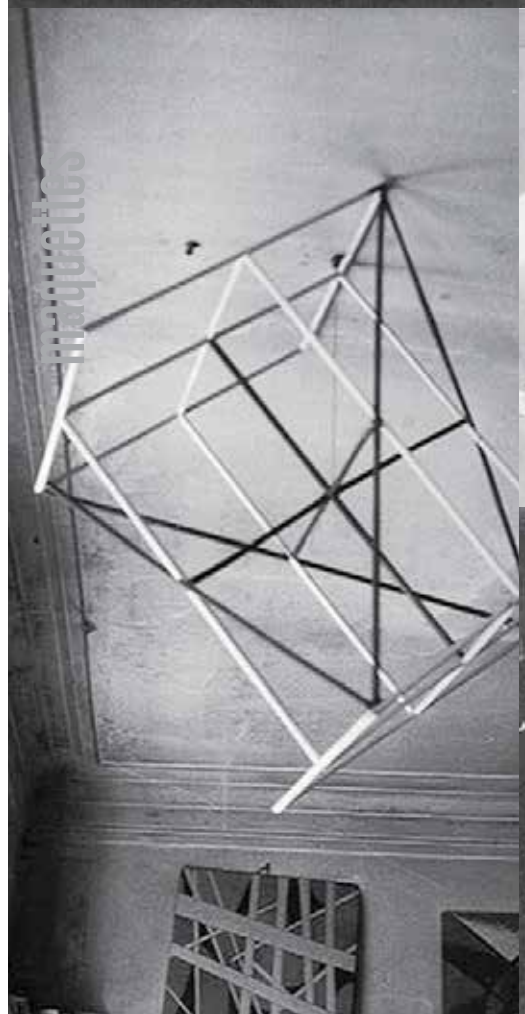
permet de télécharger les éléments des cours et conférences mis en ligne au fur et à mesure en s'inscrivant au cours 'y1 Théorie et critique du projet / bachelor 1' via :
http://moodle.epfl.ch

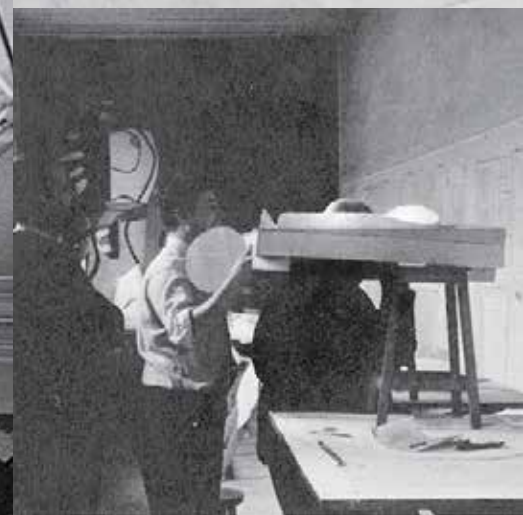
OFFICE HOURS

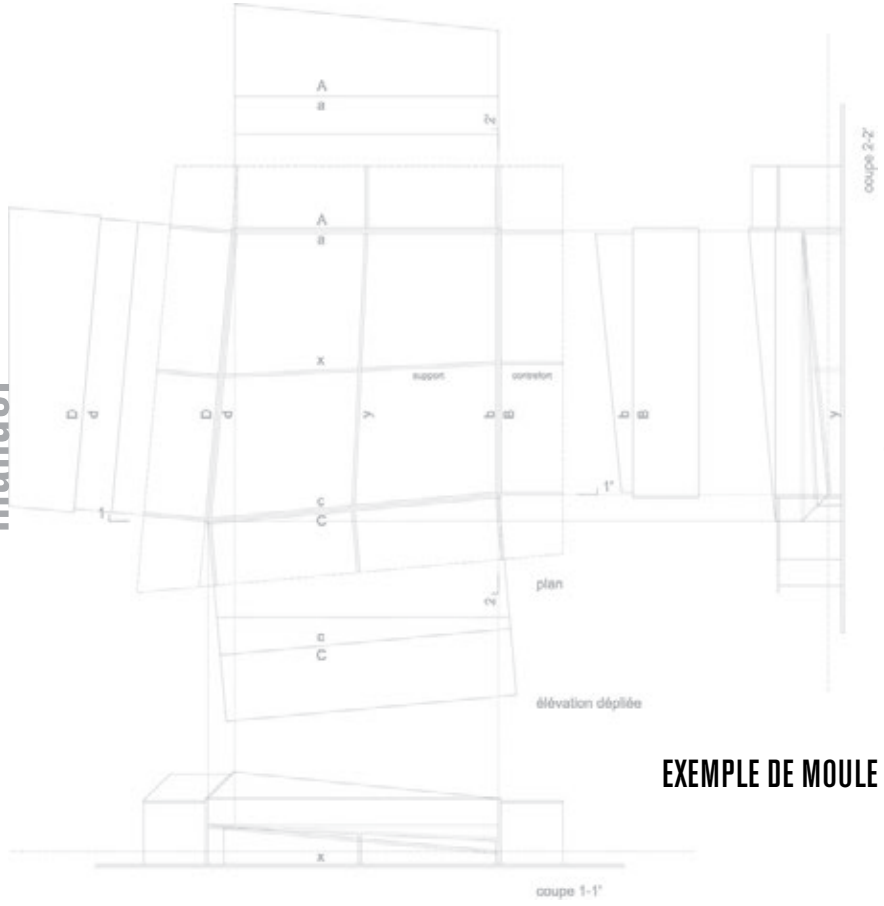
entrevues avec Dieter Dietz (DD) ou Urs Egg (UE) pour une critique retrospective. liste d'inscription au bureau ALICE BP 4321











EXEMPLE DE MOULE

MOULAGE EN PLÂTRE MANUEL

MATÉRIEL : carton / colle blanche /
vernis / vaseline / plâtre / eau
OUTILS : crayon / règle / équerre / cutter / pinceau / récipient plâtre /

gants

1 CONSTRUIRE le moule
» dessin constructif (volume déplié) sur le carton
» couper et monter le carton (le moule doit être étanche!)
» monter des contreforts pour renforcer le moule

2 VITRIFIER
» appliquer du vernis (shellac) pour vitrifier le carton (2 couches) et laisser sécher (2x ~ 10')
» appliquer de l'anti-adhérent (nivea ou vaseline) pour un décoffrage simple

3 MÉLANGER
UTILISEZ DES GANTS !
relation de mélange:
1 EAU / 1.5 PLÂTRE (plâtre à mouler)
» calculer le volume: 1l plâtre liquide = 0.67l d'eau + 1l plâtre
» ajouter le plâtre lentement à l'eau
» remuer le plâtre jusqu'à ce qu'il commence à solidifier (il devient chaud, ~ 5')

4 COULER
» couler le plâtre dans le moule
» frapper le moule pour enlever les bulles d'air
» lisser la surface avec une règle

5 DÉCOFFRER
» attendre jusqu'à ce que le plâtre soit dur (~ 30')
» démonter le moule

NETTOYAGE

» pinceau (shellac) : avec de l'alcool
» outils (plâtre) : avec du papier mouillé
» récipient plâtre : décoller le plâtre quand il est sec

TECHNIQUES AVANCÉES

» **RÉUTILISATION** du moule: le construire en parties démontables

» **RENFORCEMENT** (formes grandes et fragiles) armer le plâtre avec une grille métallique (insérer pendant le coulage)

» **PARTIES CACHÉES** (moule) : utiliser du carton plume
> démontage : dissoudre avec de l'acétone

» **DÉCOFFRAGE** formes fragiles : détremper le carton avec de l'eau

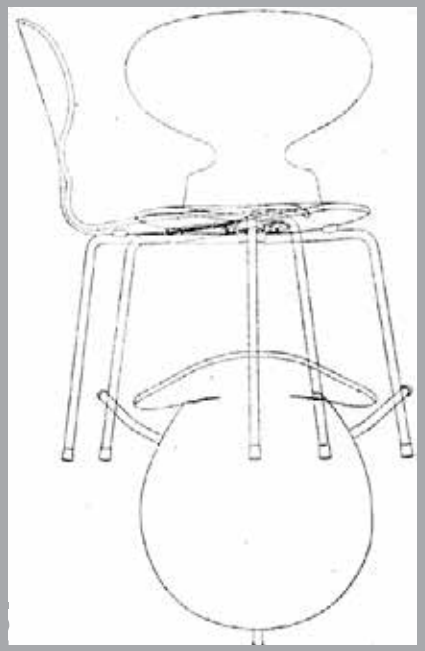
» **RÉPARER** appliquer du plâtre liquide avec un pinceau

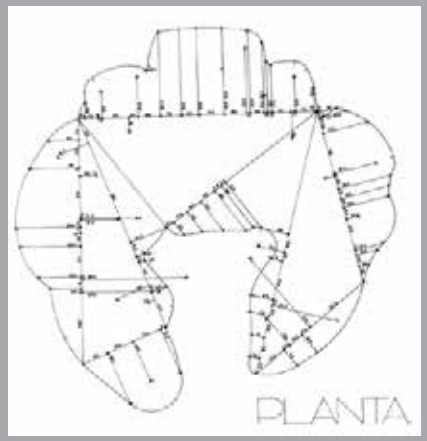
6 COUPER (le plâtre doit être sec, ~ 1 semaine) : couper avec une lame de scie métallique, lisser avec une spatule

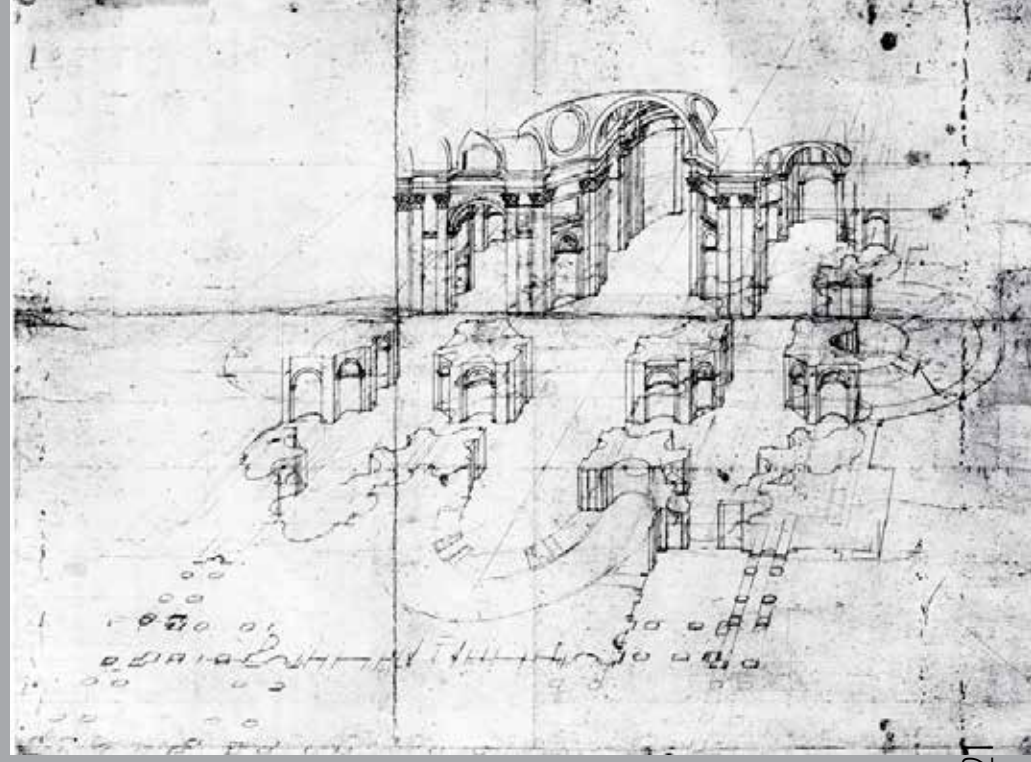
» **AJOUTER** du plâtre : mouiller les surfaces de contact avec de l'eau avant de couler la deuxième partie

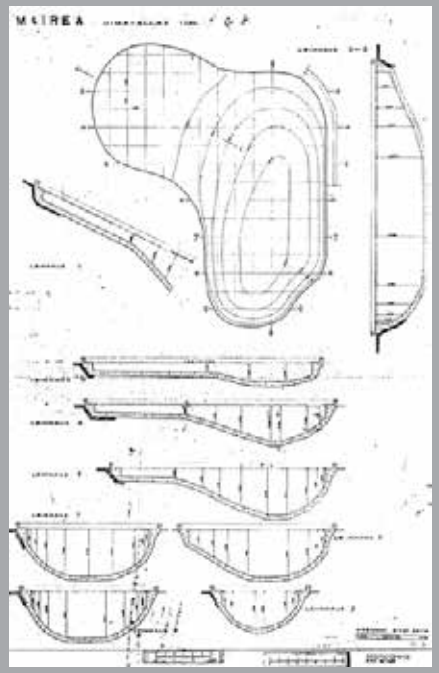
RÈGLEMENT D'ATELIER

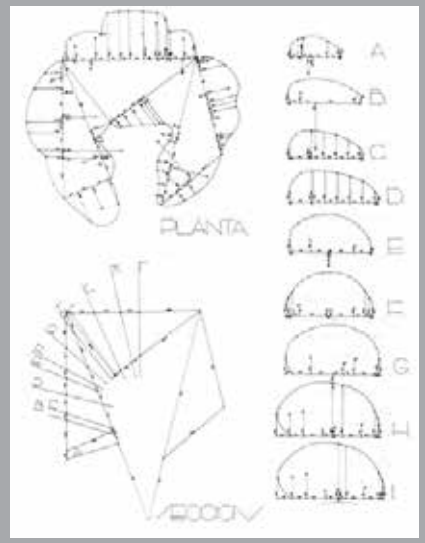
» ABSOLUMENT PAS DE PLÂTRE DANS LES ATELIERS !!
» couler à la maison : PAS DE PLÂTRE DANS LE LAVABO !

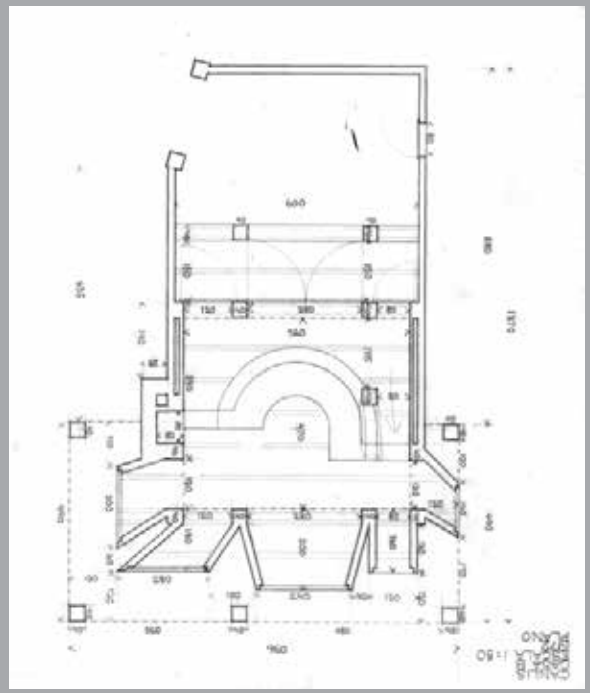



PLANTA




MEDIDAS


PLANTA
A
B
C
D
E
F
G
H
I



manuel

PLAN
COUPE HORIZONTALE

COUPE VERTICALE
COUPE

1 AXONOMÉTRIE 30/60°
RÉDUCTION DES PROFONDEURS
2 ISOMÉTRIE 60°/30°
CONSERVATION DU PLAN
3 PERSPECTIVE
2 POINTS DE FUITE
STATIQUE
4 PERSPECTIVE
3 POINTS DE FUITE
DYNAMIQUE

VOLUME SUPÉRIEUR

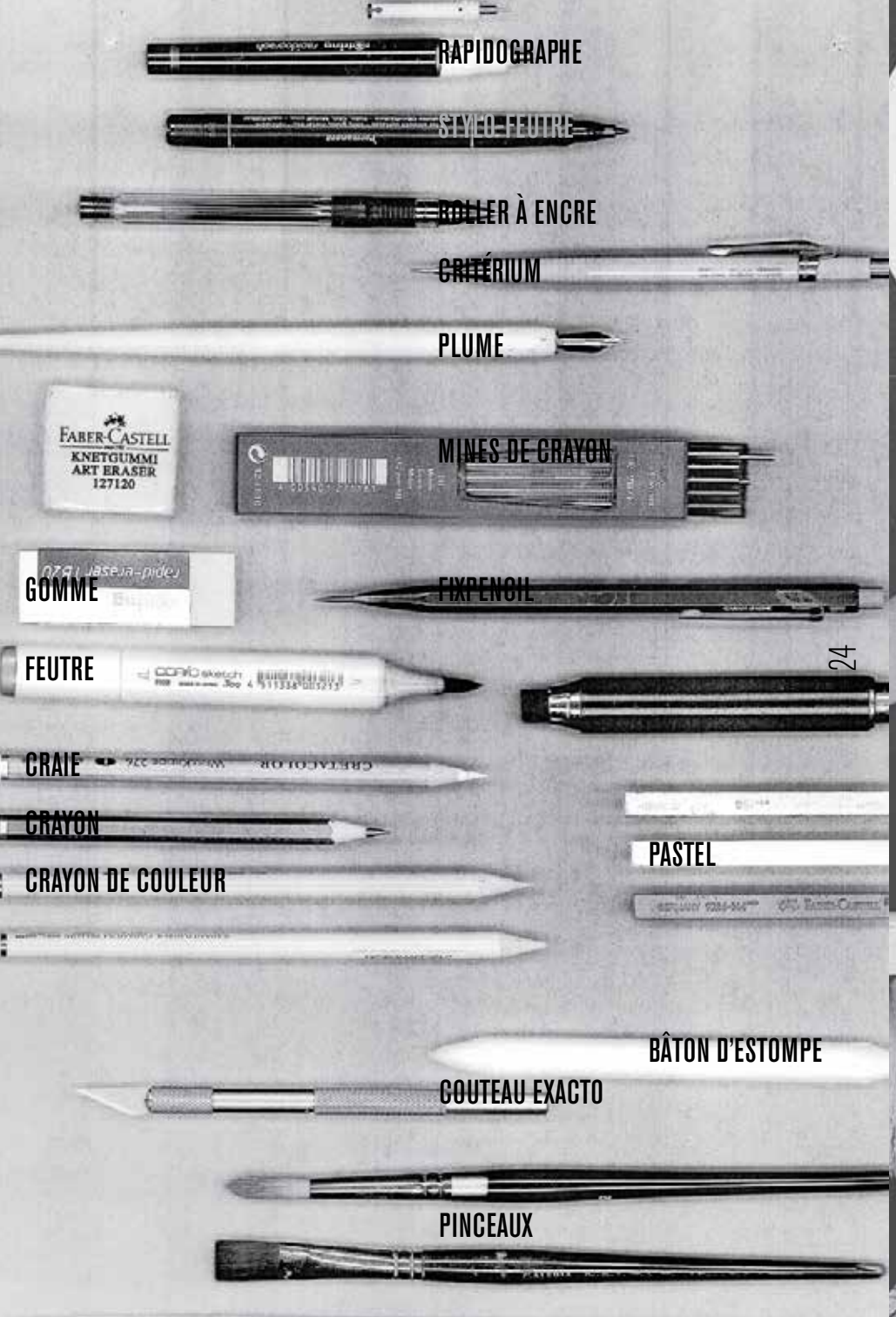
VOLUME INFÉRIEUR

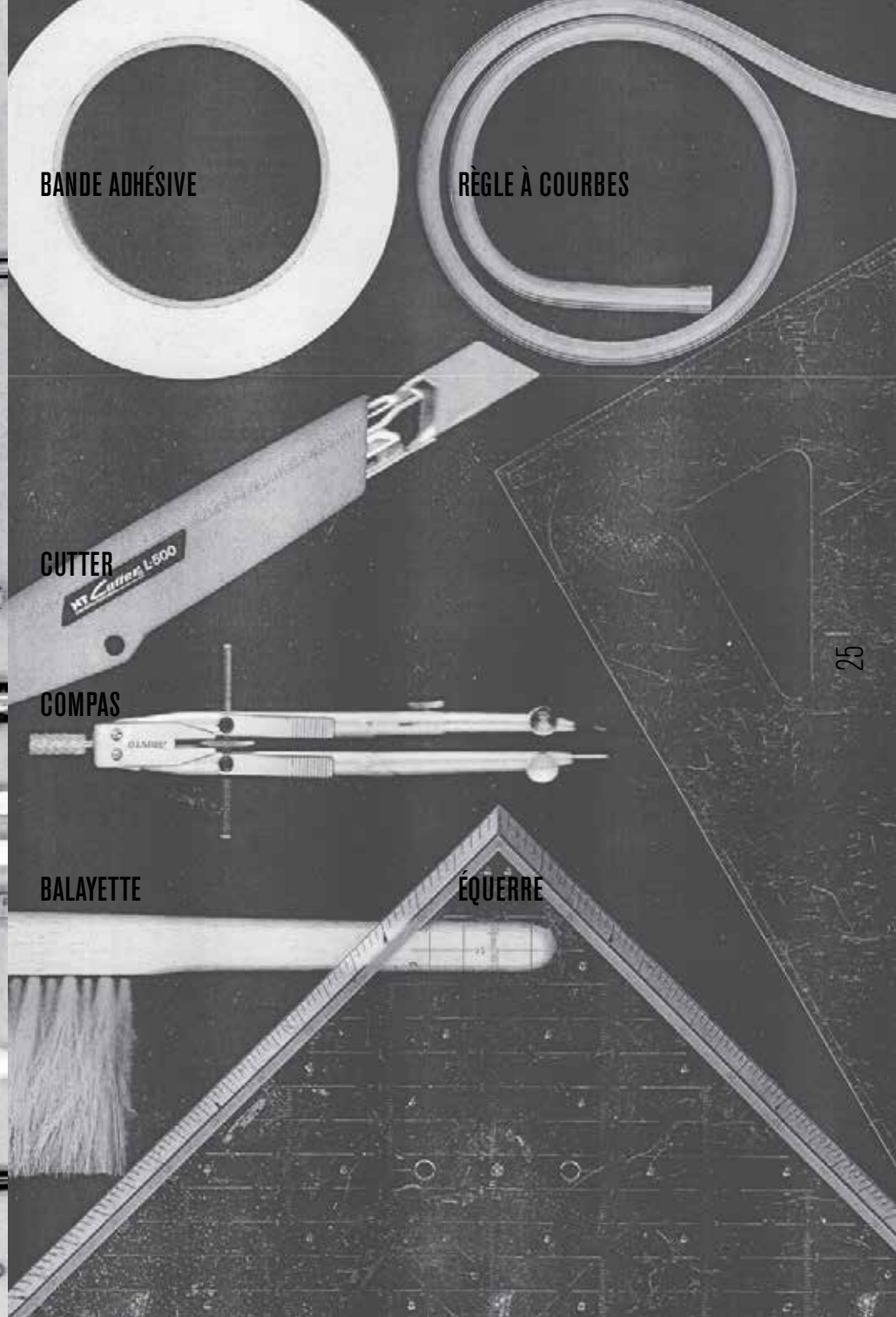
PLAN

ELEVATIONS

COUPE

1 2 3 4


RAPIDOGRAPHE
STYLO FEUTRE
ROLLER À ENCRE
CRITÉRIUM
PLUME
FABER-CASTELL
KNETGUMMI
ART ERASER
127120
MINES DE CRAYON
GOMME
FIXPENCIL
FEUTRE
CRAIE
CRAYON
CRAYON DE COULEUR
PASTEL
BÂTON D'ESTOMPE
COUTEAU EXACTO
PINCEAUX


BANDE ADHÉSIVE
RÈGLE À COURBES
CUTTER
COMPAS
BALAYETTE
ÉQUERRE

3

Comme tout serait plus limpide dans notre philosophie si l'on pouvait exorciser ces spectres, en faire des illusions ou des perceptions sans objet, en marge d'un monde sans équivoque ! La *Dioptrique* de Descartes est cette tentative. C'est le bréviaire[1] d'une pensée qui ne veut plus hanter le visible et décide de le reconstruire selon le modèle[2] qu'elle s'en donne. Il vaut la peine de rappeler ce que fut cet essai, et cet échec.

Nul souci donc de coller à la vision. Il s'agit de savoir « comment elle se fait », mais dans la mesure nécessaire pour inventer en cas de besoin quelques « organes artificiels[3] » qui la corrigent. On ne raisonnera pas tant sur la lumière que nous voyons que sur celle qui du dehors entre dans nos

1. Abrégé, livre servant de modèle et contenant un enseignement indispensable. Merleau-Ponty joue sur la connotation religieuse du terme (livre de l'office divin, renfermant les formules de prières par lesquelles l'Église loue Dieu).

2. Écho du début de *L'Œil et l'Esprit :* « Elle s'en donne des modèles internes. »

3. La conception mécaniste de la nature et du corps chez Descartes autorise métaphysiquement la greffe d'« organes artificiels », de prothèses optiques mécaniques : les lunettes — qui, comme instruments au service de l'homme, s'inscrivent dans l'horizon de la méthode, c'est-à-dire « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature » (*Discours de la méthode*, VI[e] partie). Les citations jusqu'à la page 36 sont issues de la *Dioptrique* de Descartes.

yeux et commande la vision ; et l'on se bornera là-dessus à « deux ou trois comparaisons qui aident à la concevoir » d'une manière qui explique ses propriétés connues et permette d'en déduire d'autres[1]. À prendre les choses ainsi, le mieux est de penser la lumière comme une action par contact, telle que celle des choses sur le bâton de l'aveugle. Les aveugles, dit Descartes, « voient des mains ». Le modèle cartésien de la vision, c'est le toucher[2].

Il nous débarrasse aussitôt de l'action à distance et de cette ubiquité qui fait toute la difficulté de la vision (et aussi toute sa vertu). Pourquoi rêver maintenant sur les reflets, sur les miroirs ? Ces doubles irréels sont une variété de choses, ce sont des effets réels comme le rebondissement d'une balle[3]. Si le reflet ressemble à la chose même, c'est qu'il agit à peu près sur les yeux comme ferait une chose. Il trompe l'œil, il engendre une perception sans objet, mais qui n'affecte pas notre idée du monde. Dans le monde, il y a la chose même, et il y a hors d'elle cette autre chose qui est le rayon réfléchi, et qui se trouve avoir avec la première une correspondance réglée, deux individus donc, liés du dehors par la causalité. La ressemblance de la chose et de

1. Voir plus haut, « deux ou trois comparaisons » : Merleau-Ponty insiste sur le caractère économique — comme le préconisent les règles de la méthode — d'une « pensée qui ne veut plus hanter le visible », écho de la désinvolture de la pensée opératoire, qui évite la difficulté de penser véritablement le monde sensible.

2. Pensé de manière mécanique, et non sur le modèle du touchant-touché (nommé aussi : esthésiologie). L'analogie conceptuelle entre le sens du toucher et celui de la vision est permise chez Descartes par l'homologie ontologique du monde, puisque l'essence des choses sensibles se réduit en dernière analyse à l'espace homogène et isotrope comme étendue géométrisable. Ces deux sens possèdent le même principe d'intelligibilité : le mécanisme expliquant le mouvement et la position de parties extérieures les unes aux autres (*partes extra partes*), si bien que le bâton de l'aveugle a le même statut épistémique et ontologique que l'œil ou les lunettes (voir « L'accès à l'être implique-t-il la neutralisation du sensible ? », p. 129).

3. C'est le modèle — issu du toucher — que Descartes utilise à titre d'exemple (voir les schémas de la *Dioptrique*).

son image spéculaire n'est pour elles qu'une dénomination extérieure[1], elle appartient à la pensée. Le louche rapport de ressemblance est dans les choses un clair rapport de projection. Un cartésien ne se voit pas dans le miroir : il voit un mannequin[2], un « dehors » dont il a toutes raisons de penser que les autres le voient pareillement, mais qui, pas plus pour lui-même que pour eux, n'est une chair. Son « image » dans le miroir est un effet de la mécanique des choses ; s'il s'y reconnaît, s'il la trouve « ressemblante », c'est sa pensée qui tisse ce lien, l'image spéculaire n'est rien *de* lui.

Il n'y a plus de puissance des icônes. Si vivement qu'elle « nous représente » les forêts, les villes, les hommes, les batailles, les tempêtes, la taille-douce[3] ne leur ressemble pas : ce n'est qu'un peu d'encre posée çà et là sur le papier. À peine retient-elle des choses leur figure, une figure aplatie sur un seul plan, déformée, et qui *doit* être déformée — le carré en losange, le cercle en ovale — *pour* représenter l'objet. Elle n'en est l'« image » qu'à condition de « ne lui pas ressembler ». Si ce n'est par ressemblance, comment agit-elle ? Elle « excite notre pensée » à « concevoir », comme font les signes et les paroles « qui ne ressemblent en aucune façon aux choses qu'elles signifient ». La gravure nous donne des indices suffisants, des « moyens » sans équivoque pour former une idée de la chose qui ne vient pas de l'icône, qui naît en nous à son « occasion ». La magie des espèces intentionnelles[4], la vieille idée de la ressemblance

1. Dénomination extrinsèque : c'est la pensée « qui tisse ce lien », et non intrinsèque, due à la nature même du visible : « L'image spéculaire n'est rien *de* lui. »

2. Voir Descartes, *Méditations métaphysiques*, seconde Méditation.

3. Procédé de gravure en creux (par opposition à l'eau-forte), et par extension, estampe tirée au moyen d'une telle planche.

4. Concept issu de la philosophie de Lucrèce et repris par les scolastiques, désignant l'objet immédiat de la connaissance sensible, considéré comme une réalité intermédiaire entre la connaissance et la réalité connue. Descartes en effectue une critique radicale dans sa *Dioptrique*.

Merleau-Ponty — L'Œil et l'Esprit

efficace[1], imposée par les miroirs et les tableaux, perd son dernier argument si toute la puissance du tableau est celle d'un texte proposé à notre lecture, sans aucune promiscuité du voyant et du visible. Nous sommes dispensés de comprendre comment la peinture des choses dans le corps pourrait les *faire* sentir à l'âme, tâche impossible, puisque la ressemblance de cette peinture aux choses aurait à son tour besoin d'être vue, qu'il nous faudrait « d'autres yeux dans notre cerveau avec lesquels nous la puissions apercevoir », et que le problème de la vision reste entier quand on s'est donné ces simulacres[2] errants entre les choses et nous. Pas plus que les tailles-douces, ce que la lumière trace dans nos yeux et de là dans notre cerveau ne ressemble au monde visible. Des choses aux yeux et des yeux à la vision il ne passe rien de plus que des choses aux mains de l'aveugle et de ses mains à sa pensée. La vision n'est pas la métamorphose des choses mêmes en leur vision, la double appartenance des choses au grand monde et à un petit monde privé. C'est une pensée qui déchiffre strictement les signes donnés dans le corps. La ressemblance est le résultat de la perception, non son ressort. À plus forte raison l'image mentale, la voyance qui nous rend présent ce qui est absent, n'est-elle rien comme une percée vers le cœur de l'Être : c'est encore une pensée appuyée sur des indices corporels, cette fois insuffisants, auxquels elle fait dire plus qu'ils ne signifient. Il ne reste rien du monde onirique de l'analogie…

Ce qui nous intéresse dans ces célèbres analyses, c'est qu'elles rendent sensible que toute théorie de la peinture

1. « La même chose est là-bas au cœur du monde et ici au cœur de la vision, la même ou […] une chose *semblable*, mais selon une similitude efficace, qui est parente, genèse, métamorphose de l'être en sa vision. »

2. Dans la doctrine atomiste d'Épicure, les simulacres, source objective de la vision, sont des « écoulements » qui se produisent à la surface des corps, consistant en l'émission continue de « répliques » de la forme extérieure des corps (*Lettre à Hérodote*, 46-50).

est une métaphysique. Descartes n'a pas beaucoup parlé de la peinture, et l'on pourrait trouver abusif de faire état de ce qu'il dit en deux pages des tailles-douces. Pourtant, s'il n'en parle qu'en passant, cela même est significatif : la peinture n'est pas pour lui une opération centrale qui contribue à définir notre accès à l'être ; c'est un mode ou une variante de la pensée canoniquement définie par la possession intellectuelle et l'évidence[1]. Dans le peu qu'il en dit, c'est cette option qui s'exprime, et une étude plus attentive de la peinture dessinerait une autre philosophie. Il est significatif aussi qu'ayant à parler des « tableaux » il prenne pour typique le dessin. Nous verrons que la peinture entière est présente dans chacun de ses moyens d'expression : il y a un dessin, une ligne qui renferment toutes ses hardiesses. Mais ce qui plaît à Descartes dans les tailles-douces, c'est quelles gardent la forme des objets ou du moins nous en offrent des signes suffisants. Elles donnent une présentation de l'objet par son dehors ou son enveloppe. S'il avait examiné cette autre et plus profonde ouverture aux choses que nous donnent les qualités secondes[2], notamment la couleur, comme il n'y a pas de rapport réglé ou projectif entre elles et les propriétés vraies des choses, et comme pourtant leur message est compris de nous, il se serait trouvé devant le problème d'une universalité et d'une ouverture aux choses sans concept, obligé de chercher comment le murmure indécis

1. Le critère de la vérité chez Descartes est l'évidence d'une idée, c'est-à-dire sa clarté et sa distinction, obtenue au terme de l'analyse de l'idée, dont le résultat est une intellection ou une intuition (*Règles pour la direction de l'esprit*, Règle III).

2. Concept systématisé par John Locke dans la perspective empiriste de l'*Essai philosophique concernant l'entendement humain*, mais que l'on applique à la métaphysique classique pour parler des qualités sensibles des choses matérielles, produites par les mouvements mécaniques insensibles des qualités premières, qui sont les modes de la substance des choses matérielles, figurables de manière géométrique. Le lien entre qualités premières et qualités secondes est incommensurable, incompréhensible pour l'esprit.

Merleau-Ponty — L'Œil et l'Esprit

des couleurs peut nous présenter des choses, des forêts, des tempêtes, enfin le monde, et peut-être d'intégrer la perspective comme cas particulier à un pouvoir ontologique plus ample. Mais il va de soi pour lui que la couleur est ornement, coloriage[1], que toute la puissance de la peinture repose sur celle du dessin, et celle du dessin sur le rapport réglé qui existe entre lui et l'espace en soi tel que l'enseigne la projection perspective. Le fameux mot de Pascal sur la frivolité de la peinture qui nous attache à des images dont l'original ne nous toucherait pas, c'est un mot cartésien[2]. C'est pour Descartes une évidence qu'on ne peut peindre que des choses existantes, que leur existence est d'être étendues, et que le dessin rend possible la peinture en rendant possible la représentation de l'étendue. La peinture n'est alors qu'un artifice qui présente à nos yeux une projection semblable à celle que les choses y inscriraient et y inscrivent dans la perception commune, nous fait voir en l'absence de l'objet vrai comme on voit l'objet vrai dans la vie et notamment nous fait voir de l'espace là où il n'y en a pas*[3]. Le tableau est une chose plate qui nous donne artificieusement ce que nous verrions en présence

* Le système des moyens par lesquels elle nous fait voir est objet de science. Pourquoi donc ne produirions-nous pas méthodiquement de parfaites images du monde, une peinture universelle délivrée de l'art personnel, comme la langue universelle nous délivrerait de tous les rapports confus qui traînent dans les langues existantes ? (*Les notes signalées par un astérisque sont de Merleau-Ponty.*)

1. Voir *Règles pour la direction de l'esprit*, Règle XII.

2. « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux » (Blaise Pascal, *Pensées*, Lafuma, 40 ; Brunschvicg, 134).

3. La note de Merleau-Ponty constitue une critique implicite des langues formulaires (idéographies) développées notamment par la philosophie de la logique et des mathématiques, en particulier Gottlob Frege (1848-1925), Ludwig Wittgenstein (1889-1951) et Bertrand Russell (1872-1970), initiateurs de la philosophie analytique. Les langues formulaires se distinguent des langues naturelles (ou vernaculaires) par le caractère logique, strictement univoque, de leurs énoncés.

de choses « diversement relevées » parce qu'il nous donne selon la hauteur et la largeur des signes diacritiques[1] suffisants de la dimension qui lui manque. La profondeur est une *troisième dimension* dérivée des deux autres.

Arrêtons-nous sur elle, cela en vaut la peine[2]. Elle a d'abord quelque chose paradoxal : je vois des objets qui se cachent l'un l'autre, et que donc je ne vois pas, puisqu'ils sont l'un derrière l'autre. Je la vois et elle n'est pas visible, puisqu'elle se compte de notre corps aux choses, et que nous sommes collés à lui… Ce mystère est un faux mystère, je ne la vois pas vraiment, ou si je la vois, c'est une autre largeur. Sur la ligne qui joint mes yeux à l'horizon, le premier plan cache à jamais les autres, et, si latéralement je crois voir les objets échelonnés, c'est qu'ils ne se masquent pas tout à fait : je les vois donc l'un hors de l'autre, selon une largeur autrement comptée. On est toujours en deçà de la profondeur, ou au-delà. Jamais les choses ne *sont* l'une derrière l'autre. L'empiétement et la latence des choses n'entrent pas dans leur définition, n'expriment que mon incompréhensible solidarité avec l'une d'elles, mon corps, et, dans tout ce qu'ils ont de positif, ce sont des pensées que je forme et non des attributs des choses : je sais qu'en ce même moment un autre homme autrement placé — encore mieux : Dieu, qui est partout — pourrait pénétrer leur cachette et les verrait déployées[3]. Ce que j'appelle profon-

1. Qui servent à distinguer, à caractériser. Concept issu de la linguistique de Ferdinand de Saussure (1857-1913), manifestant par là le modèle linguistique utilisé par Descartes pour penser la perception. Merleau-Ponty utilisera ce terme dans un autre contexte (voir p. 51, note 1).

2. Le quatrième chapitre de *L'Œil et l'Esprit* insistera en effet sur sa portée ontologique, déjà mise en évidence dans le deuxième. La méthode cartésienne d'analyse de la profondeur est la même que celle qui préside à l'examen des miroirs : le point de vue de la sensation est d'abord présenté, pour être analysé et récusé par celui de l'entendement (voir « La pensée de la vision dans la *Dioptrique* de Descartes », p. 130).

3. Ce que l'on nomme aussi le géométral d'un plan ou d'une

Merleau-Ponty — L'Œil et l'Esprit

deur n'est rien ou c'est ma participation à un Être sans restriction, et d'abord à l'être de l'espace par-delà tout point de vue. Les choses empiètent les unes sur les autres *parce qu'elles sont l'une hors de l'autre.* La preuve en est que je puis voir de la profondeur en regardant un tableau qui, tout le monde l'accordera, n'en a pas, et qui organise pour moi l'illusion d'une illusion… Cet être à deux dimensions, qui m'en fait voir une autre, c'est un être troué, comme disaient les hommes de la Renaissance, une fenêtre… Mais la fenêtre n'ouvre en fin de compte que sur le *partes extra partes*[1], sur la hauteur et la largeur qui sont seulement vues d'un autre biais, sur l'absolue positivité de l'Être.

C'est cet espace sans cachette, qui en chacun de ses points est, ni plus ni moins, ce qu'il est, c'est cette identité de l'Être qui soutient l'analyse des tailles-douces. L'espace est en soi, ou plutôt il est l'en soi par excellence, sa définition est d'être en soi[2]. Chaque point de l'espace est et est pensé là où il est, l'un ici, l'autre là, l'espace est l'évidence du où. Orientation, polarité, enveloppement sont en lui des phénomènes dérivés, liés à ma présence. Lui repose absolument en soi, est partout égal à soi, homogène, et ses dimensions par exemple sont par définition substituables.

Comme toutes les ontologies classiques, celle-ci érige en structure de l'Être certaines propriétés des êtres, et en cela elle est vraie et fausse, on pourrait dire, en renversant le mot de Leibniz : vraie dans ce qu'elle nie et fausse dans ce qu'elle affirme[3]. L'espace de Descartes est vrai contre une pensée assujettie à l'empirique et qui n'ose pas construire.

---

figure, qui indique la disposition, la forme et les dimensions exactes des différentes parties d'un objet sans tenir compte de la perspective. Leibniz systématisera ce concept pour désigner le « point de vue de tous les points de vue » que possède Dieu sur le monde.

1. Composé de parties extérieures les unes aux autres.
2. Voir note 1, p. 13.
3. Référence à la phrase de Leibniz : « Tout système est vrai dans ce qu'il affirme, et faux dans ce qu'il nie. »

Il fallait d'abord idéaliser l'espace[1], concevoir cet être parfait en son genre, clair, maniable et homogène, que la pensée survole sans point de vue, et qu'elle reporte en entier sur trois axes rectangulaires, pour qu'on pût un jour trouver les limites de la construction, comprendre que l'espace n'a pas trois dimensions, ni plus ni moins, comme un animal a quatre ou deux pattes, que les dimensions sont prélevées par les diverses métriques sur une dimensionnalité, un Être polymorphe, qui les justifie toutes sans être complètement exprimé par aucune. Descartes avait raison de délivrer l'espace. Son tort était de l'ériger en un être tout positif, au-delà de tout point de vue, de toute latence, de toute profondeur, sans aucune épaisseur vraie.

ISBN : 978-2070322909

Merleau-Ponty — L'Œil et l'Esprit

figure. » Nous avons réuni dans notre livre *L'eau et les rêves* bien d'autres images littéraires qui nous disent que l'étang est l'œil même du paysage, que le reflet sur les eaux est la première vision que l'univers prend de soi-même, que la beauté accrue d'un paysage reflété est la racine même du narcissisme cosmique. Dans *Walden*, Thoreau suivra aussi tout naturellement ce grandissement des images. Il écrit (trad. p. 158) : « Un lac est le trait le plus beau et le plus expressif du paysage. C'est l'œil de la terre, où le spectateur en y plongeant le sien sonde la profondeur de sa propre nature. »

Et, une fois de plus, nous voyons s'animer une dialectique de l'immensité et de la profondeur. On ne sait où est le départ des deux hyperboles, l'hyperbole de l'œil trop voyant et l'hyperbole du paysage qui se voit confusément sous les lourdes paupières de ses eaux dormantes. Mais, toute doctrine de l'imaginaire est obligatoirement une philosophie du trop. Toute image a un destin de grandissement.

Un poète contemporain sera plus discret, mais il en dira tout autant :

J'habite la tranquillité des feuilles, l'été grandit

écrit Jean Lescure.

Une feuille tranquille vraiment habitée, un regard tranquille surpris dans la plus humble des visions sont des opérateurs d'immensité. Ces images font grandir le monde, grandir l'été. A certaines heures, la poésie propage des ondes de calme. D'être imaginé, le calme s'institue comme une émergence de l'être, comme une valeur qui domine malgré des états subalternes de l'être, malgré un monde trouble. L'immensité a été agrandie par la contemplation. Et l'attitude contemplative est une si grande valeur humaine qu'elle donne une immensité à une impression qu'un psychologue aurait toute raison de déclarer éphémère et particulière. Mais les poèmes sont des réalités humaines ; il ne suffit pas de se référer à des « impressions » pour les expliquer. Il faut les vivre dans leur immensité poétique.

Chapitre IX

LA DIALECTIQUE DU DEHORS ET DU DEDANS

« Les géographies solennelles des limites humaines... »

(Paul Eluard, *Les yeux fertiles*, p. 42.)

« Car nous sommes où nous ne sommes pas. »

(Pierre-Jean Jouve, *Lyrique*, p. 50.)

« Une des maximes d'éducation pratique qui ont régi mon enfance : « Ne mange pas la bouche ouverte. »

(Colette, *Prisons et paradis*, éd. Ferenczi, p. 79.)

I

Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. Elle a la netteté tranchante de la dialectique du *oui* et du *non* qui décide de tout. On en fait, sans y prendre garde, une base d'images qui commandent toutes les pensées du positif et du négatif. Les logiciens tracent des cercles qui se chevauchent ou s'excluent et aussitôt toutes leurs règles sont claires. Le philosophe, avec le dedans et le dehors pense l'être et le non-être. La métaphysique la plus profonde s'est ainsi enracinée dans une géométrie implicite, dans une géométrie qui — qu'on le veuille ou non — spatialise la pensée ; si le métaphysicien ne dessinait pas, penserait-il ? L'ouvert et le fermé lui sont des pensées. L'ouvert et le fermé sont des métaphores qu'il attache à tout, jusqu'à ses systèmes. Dans une conférence où Jean Hyppolite a étudié la subtile structure de la dénégation, bien différente de la simple structure

Gaston Bachelard — La Poétique de l'Espace

Gaston Bachelard — La Poétique de l'Espace

de la négation, Jean Hyppolite a pu justement parler (1) d'un « premier mythe du dehors et du dedans ». Hyppolite ajoute : « Vous sentez quelle portée a ce mythe de la formation du dehors et du dedans : c'est celle de l'aliénation qui se fonde sur ces deux termes. Ce qui se traduit dans leur opposition formelle devient au delà aliénation et hostilité entre les deux. » Et ainsi, la simple opposition géométrique se teinte d'agressivité. L'opposition formelle ne peut pas rester tranquille. Le mythe la travaille. Mais on ne doit pas étudier ce travail du mythe à travers l'immense domaine de l'imagination et de l'expression en lui donnant la fausse lumière des intuitions géométriques (2).

L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors : tout se dessine, même l'infini. On veut fixer l'être et en le fixant on veut transcender toutes les situations pour donner une situation de toutes les situations. On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités. On fait passer au rang d'absolu la dialectique de l'*ici* et du *là*. On donne à ces pauvres adverbes de lieu des puissances de détermination ontologique mal surveillées. Bien des métaphysiques demanderaient une cartographie. Mais, en philosophie, toutes les facilités se paient et le savoir philosophique s'engage mal à partir d'expériences schématisées.

II

Étudions d'un peu plus près cette cancérisation géométrique du tissu linguistique de la philosophie contemporaine.

En effet, ne semble-t-il pas qu'une syntaxe artificielle vienne souder les adverbes et les verbes de manière à former des excroissances. Cette syntaxe, en multipliant les traits d'union, obtient des phrases-mots. Les dehors du mot se fondent à son en-dedans. La langue philosophique devient une langue agglutinante.

Parfois, à l'inverse, au lieu de se souder, les mots, intimement, se délient. Préfixes et suffixes — les préfixes surtout — se dessoudent : ils veulent penser tout seuls. De ce fait, parfois, les mots se déséquilibrent. Où est le poids majeur de l'*être-là*, dans l'*être* ou dans le *là* ? Dans le *là* — qu'il vaudrait mieux appeler un *ici* — faut-il de prime abord chercher mon être ? Ou bien,

(1) Jean HYPPOLITE, Commentaire parlé sur la Verneinung de Freud, apud *La psychanalyse*, n° 1, 1956, p. 35.

(2) Hyppolite met en lumière le renversement psychologique profond de la négation dans la dénégation. Nous donnerons par la suite au simple niveau des images, des exemples de ce renversement.

dans mon être, vais-je trouver d'abord la certitude de ma fixation dans un là ? De toute manière, un des termes, toujours, affaiblit l'autre. Souvent le *là* est dit avec une telle énergie que la fixation géométrique résume brutalement les aspects ontologiques des problèmes. Il en résulte une dogmatisation des philosophèmes dès les instances de l'expression. Dans la tonalité de la langue française, le *là* est si énergique, que désigner l'être par un *être-là*, c'est dresser un index vigoureux qui mettrait aisément l'être intime dans un lieu extériorisé.

Mais pourquoi aller si vite dans les désignations premières ? On dirait que le métaphysicien ne se donne plus le temps de penser. Mieux vaut, croyons-nous, pour une étude de l'être, suivre tous les circuits ontologiques des diverses expériences d'être. Au fond, les expériences d'être qui pourraient légitimer des expressions « géométriques » sont parmi les plus pauvres... Il faut y réfléchir à deux fois avant de parler, en français, de l'*être-là*. Enfermé dans l'être, il faudra toujours en sortir. A peine sorti de l'être il faudra toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est circuit, tout est détour, retour, discours, tout est chapelet de séjours, tout est refrain de couplets sans fin.

Et quelle spirale que l'être de l'homme (1) ! Dans cette spirale que de dynamismes qui s'inversent ! On ne sait plus *tout de suite* si l'on court au centre ou si l'on s'évade. Les poètes connaissent bien cet être de l'hésitation d'être. Jean Tardieu n'écrit-il pas :

Pour avancer je tourne sur moi-même
Cyclone par l'immobile habité.
(Jean TARDIEU, *Les témoins invisibles*, p. 36.)

Dans un autre poème, Tardieu avait écrit (*loc. cit.*, p. 34) :

Mais au-dedans, plus de frontières !

Ainsi, l'être spiralé, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n'atteindra son centre. L'être de l'homme est un être défixé. Toute expression le défixe. Dans le règne de l'imagination, à peine une expression a été *avancée*, que l'être a besoin d'une autre expression, que l'être doit être l'être d'une autre expression.

A notre avis, les conglomérats verbaux doivent être évités. La métaphysique n'a pas intérêt à couler ses pensées dans des

(1) Une spirale ? Chassez des intuitions philosophiques le géométrique, il revient au galop.

fossiles linguistiques. Elle doit profiter de l'extrême mobilité des langues modernes en restant cependant dans l'homogénéité d'une langue maternelle, suivant précisément l'habitude des vrais poètes.

Pour profiter de toutes les leçons de la psychologie moderne, des connaissances acquises sur l'être de l'homme par la psychanalyse, la métaphysique doit donc être résolument discursive. Elle doit se méfier des privilèges d'évidence qui appartiennent aux intuitions géométriques. La vue dit trop de choses à la fois. L'être ne se voit pas. Peut-être s'écoute-t-il. L'être ne se dessine pas. Il n'est pas *bordé* par le néant. On n'est jamais sûr de le trouver ou de le retrouver solide en approchant d'un centre d'être. Et si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en « rentrant » en soi-même, en allant vers le centre de la spirale ; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance. Parfois, c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances. Parfois aussi, il est, pourrait-on dire, enfermé à l'extérieur. Nous donnerons par la suite un texte poétique où la prison est à l'extérieur.

Si l'on multipliait les images, en les prenant dans les domaines de la lumière et des sons, de la chaleur et du froid, on préparerait une ontologie plus lente, mais sans doute plus sûre que celle qui repose sur les images géométriques.

Nous avons tenu à faire ces remarques générales parce que, du point de vue des expressions géométriques, la dialectique du dehors et du dedans est appuyée sur un géométrisme renforcé où les limites sont des barrières. Il faut que nous soyons libres à l'égard de toute intuition *définitive* — et le géométrisme enregistre des intuitions définitives — si nous voulons suivre, comme nous le ferons par la suite, les audaces des poètes qui nous appellent à des finesses d'expérience d'intimité, à des « échappées » d'imagination.

Avant tout, il faut constater que les deux termes : dehors et dedans posent, en anthropologie métaphysique, des problèmes qui ne sont pas symétriques. Rendre concret le dedans et vaste le dehors sont, semble-t-il, les tâches initiales, les premiers problèmes d'une anthropologie de l'imagination. Entre le concret et le vaste, l'opposition n'est pas franche. A la moindre touche, la dissymétrie apparaît. Et c'est toujours ainsi : le dedans et le dehors ne reçoivent pas de la même façon les qualificatifs, ces qualificatifs qui sont la mesure de notre adhésion aux choses. On ne peut *vivre* de la même manière les qualificatifs attachés au dedans et au dehors. Tout, même la grandeur, est valeur

humaine et nous avons montré, dans un chapitre antérieur, que la miniature sait emmagasiner de la grandeur. Elle est *vaste* à sa façon.

De toute manière, le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent plus être pris dans leur simple réciprocité ; dès lors, en ne parlant plus du géométrique pour dire les premières expressions de l'être, en choisissant des départs plus concrets, plus phénoménologiquement exacts, nous nous rendrons compte que la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances.

En suivant notre méthode habituelle, discutons notre thèse sur un exemple de poétique concrète, demandons à un poète une image assez nouvelle dans sa *nuance d'être* pour nous donner une leçon d'amplification ontologique. Par la nouveauté d'image et par son amplification, nous serons sûrs de retentir au-dessus ou en marge des certitudes raisonnables.

ISBN : 978-2130544449

III

Gaston Bachelard — La Poétique de l'Espace

1er semestre mondes visibles

objectifs

L'architecture projette dans l'avenir. Elle imagine des environnements, des lieux d'interaction, l'espace. Cependant, elle ne produit jamais ces espaces dans un acte de création immédiate. Elle projette plutôt le dessein dans l'avenir (temps) et dans l'espace. Les outils de l'architecte, les instruments stratégiques, les compétences projectuelles / conceptuelles et opératoires de l'intellect et de l'imagination sont en jeu. Le premier semestre se concentrera sur le champ entre réalité et processus d'imagination. Comment explorer notre environnement, synthétiser les perceptions sensorielles, donner du sens aux repères visuels? Comment questionner les notions de gravité et de concept, et se rapporter à l'espace à travers notre corps?

De telles explorations doivent être fondées sur une conscience de notre environnement comme source et ressource de vie. Nos actions devront se baser sur la compréhension de nous-mêmes en tant que partie de flux cycliques et de transitions, où autant l'environnement construit que naturel se comprennent comme des ressources mutuelles.

contenus

Un premier groupe de recherches explorera l'espace de dessin, la perception visuelle et la syntaxe géométrique en tant que démarche analytique engageant l'imagination. Cette réalité a-gravitationnelle du dessin sera ensuite confrontée à notre existence corporelle. La lumière sera introduite tel un médiateur entre l'abstraction conceptuelle et l'existence physique. Des méthodes analytiques de description de la forme et de l'espace – plan, coupe, axonométrie et perspective – seront à la base des projets de dessin. Ceci conduira à une série de dessins d'atelier destinés à la fabrication de maquettes. La deuxième moitié du premier semestre se concentra sur un premier projet architectural, qui sera développé à l'aide de plusieurs

exercices didactiques. La fabrication de maquettes impliquera le corps et les mains dans le développement de la pensée architecturale. Cette approche sera menée en parallèle à l'introduction des outils numériques dans le processus de conception. Le logiciel 3D sera utilisé pour comprendre le dessin comme un espace tridimensionnel projeté sur un plan bidimensionnel, en tant que base d'analyse pour la pensée tectonique : le processus de dessin comme moyen de penser l'espace. Forme d'enseignement : cours, atelier de projet. Forme de contrôle : contrôle continu, exercices, projet d'architecture

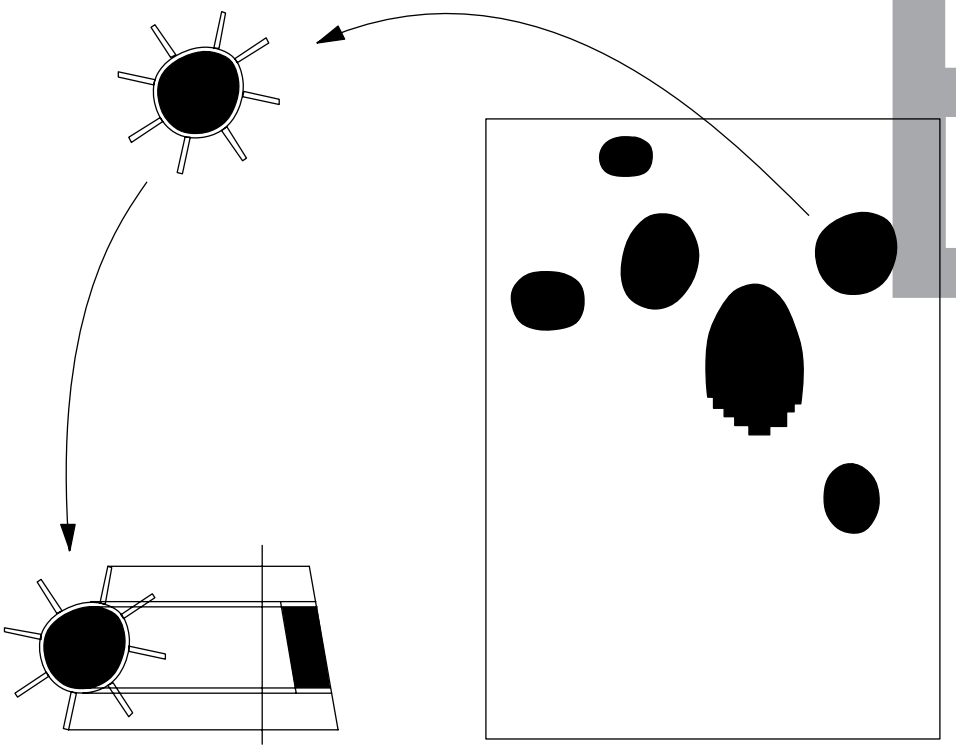
habiter mon horizon

exercices

1–6

arpenter

E1



objectifs

appréhender le monde à travers le corps • conceptualiser et mettre en oeuvre une méthode de mesure en utilisant le corps comme étalon

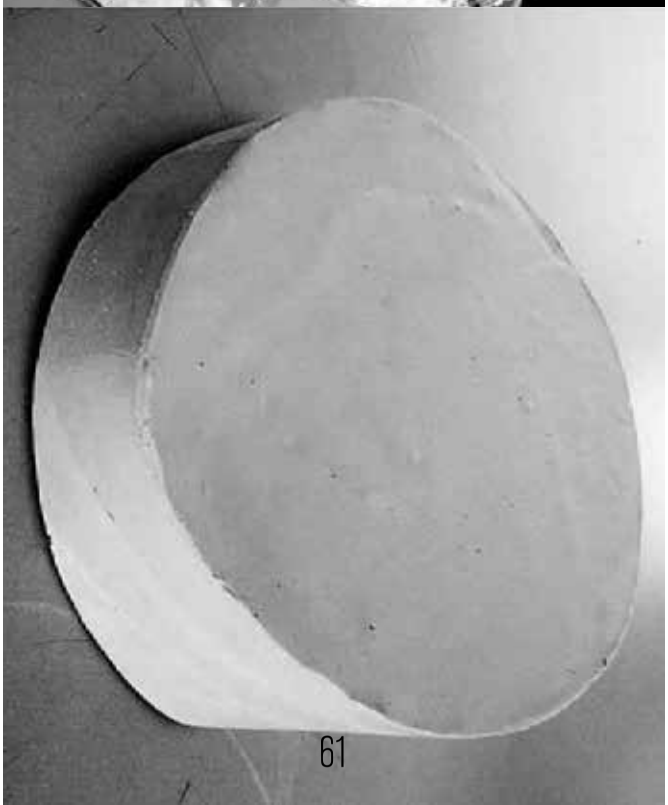
processus

à l'aide de croquis conceptuels, inventer une méthode pour mesurer un patio du learning center • choisir le patio le plus adapté à cette méthode et le mesurer • représenter l'application de la méthode en décrivant autant le mode opératoire des outils développés que le résultat de la mesure, dans le but d'expliquer le processus • fabriquer un moule des mesures prises en utilisant les procédés présentés lors du cours sur les techniques de moulage • couler le patio en plâtre

formes

1) croquis : description de la démarche
2) maquette : moule, moulage, échelle 1/100

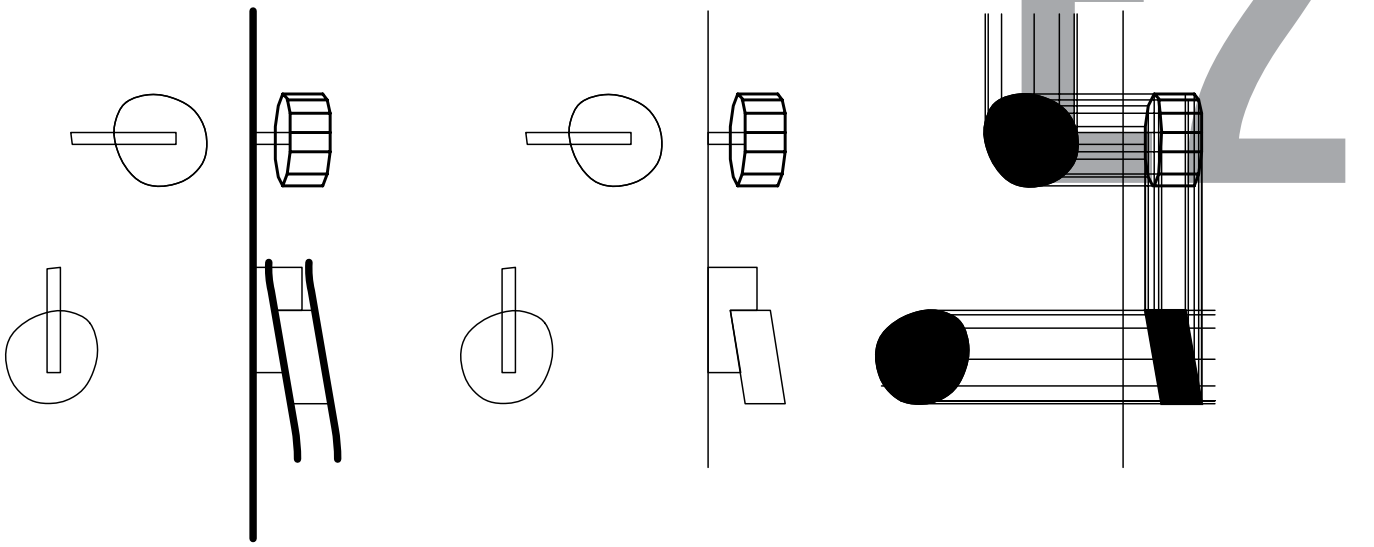
60



61

(a)percevoir la gravité

E2



objectifs

développer la compréhension et l'analyse de l'espace à travers la géométrie descriptive • se confronter aux notions d'équilibre et de pesanteur • se familiariser avec l'idée de couches de dessin (calques), entités distinctes mais corrélées

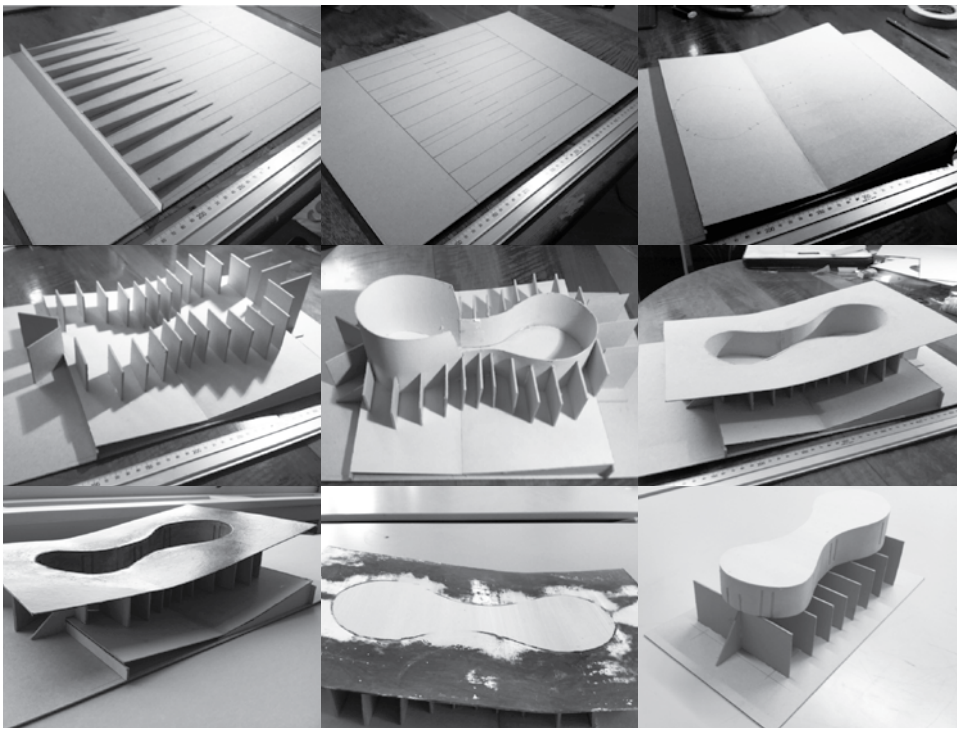
processus

dessiner le plan et les élévations frontale et latérale de la maquette • représenter un champ de forces • concevoir et dessiner un support pour la maquette • construire le support destiné à maintenir l'équilibre. Observer et décrire le rapport centre de gravité – orientation spatiale – points (bords / plans) de contact • rectifier / remouler la maquette ou une partie de celle-ci en corrélation avec le support

formes

1) dessins par couches : 3 projections orthographiques
2) support pour la maquette
3) maquette : remaniée
4) texte : décrivant le concept

(a)percevoir la gravité



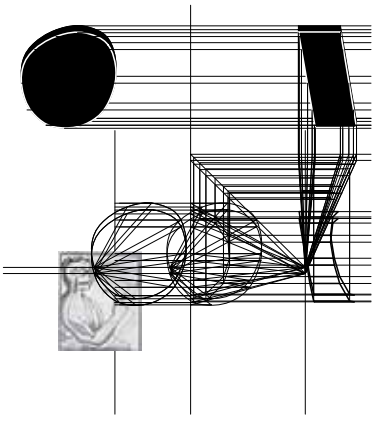
64

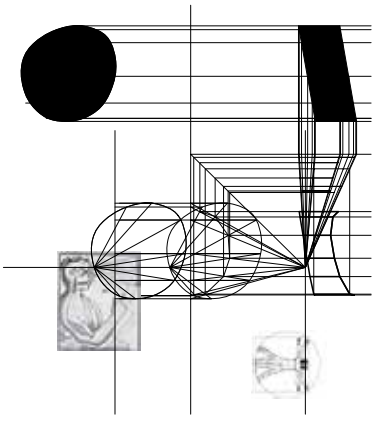
65

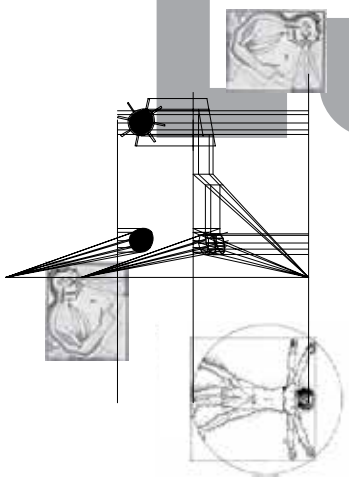
(a)percevoir la gravité

à propos de l'œil : a. être humain

E3







objectifs

se confronter aux questions d'échelle et de proportion • comprendre la perception spatiale de l'être humain par le biais de différents types de projections

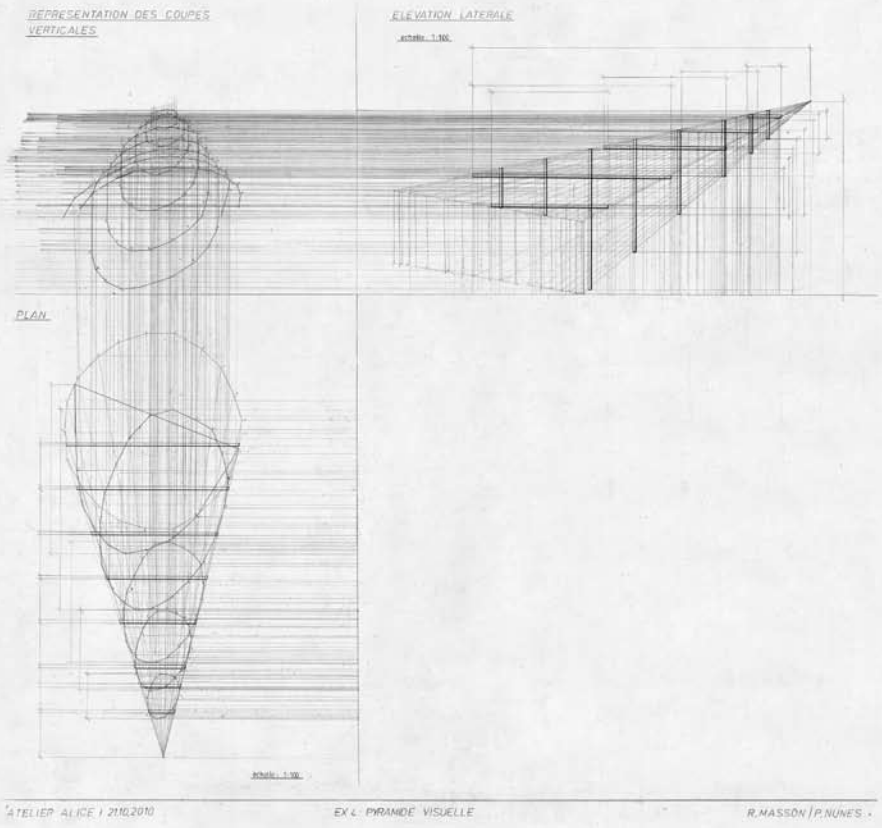
processus

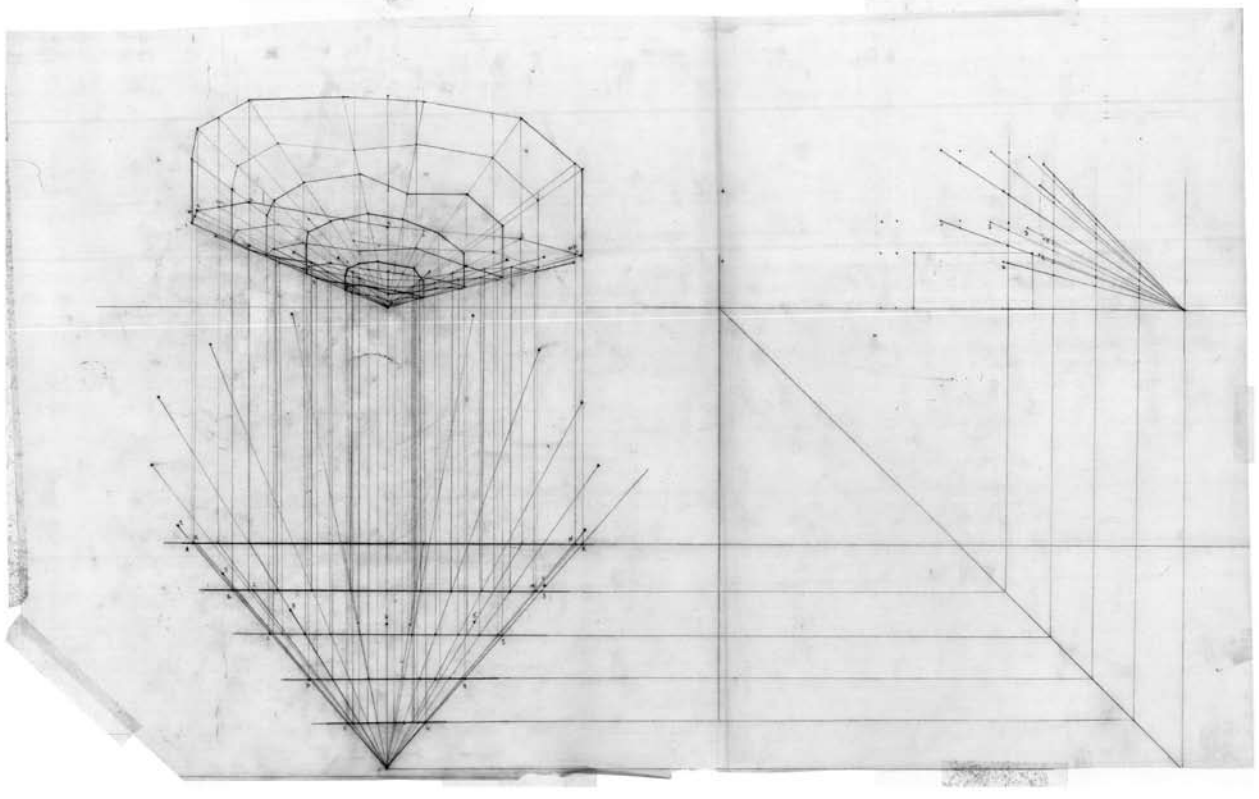
dessiner deux projections perspectives de la maquette (les 2 yeux ou 2 points de vue) et les superposer • dessiner deux projections perspectives de l'espace intérieur de la maquette (les 2 yeux ou 2 points de vue) et les superposer • dans le dessin à l'échelle de l'objet, accentuer les caractéristiques volumétriques • dans le dessin à l'échelle spatiale, accentuer les caractéristiques de texture de l'espace

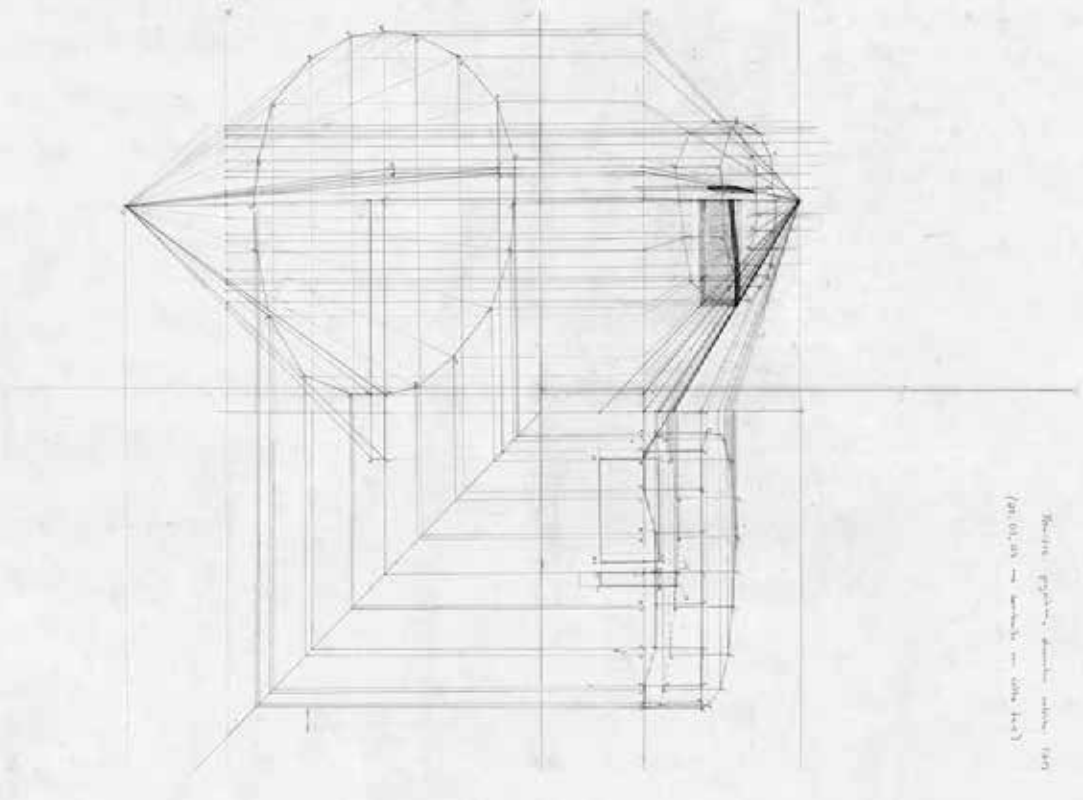
formes

1) dessins

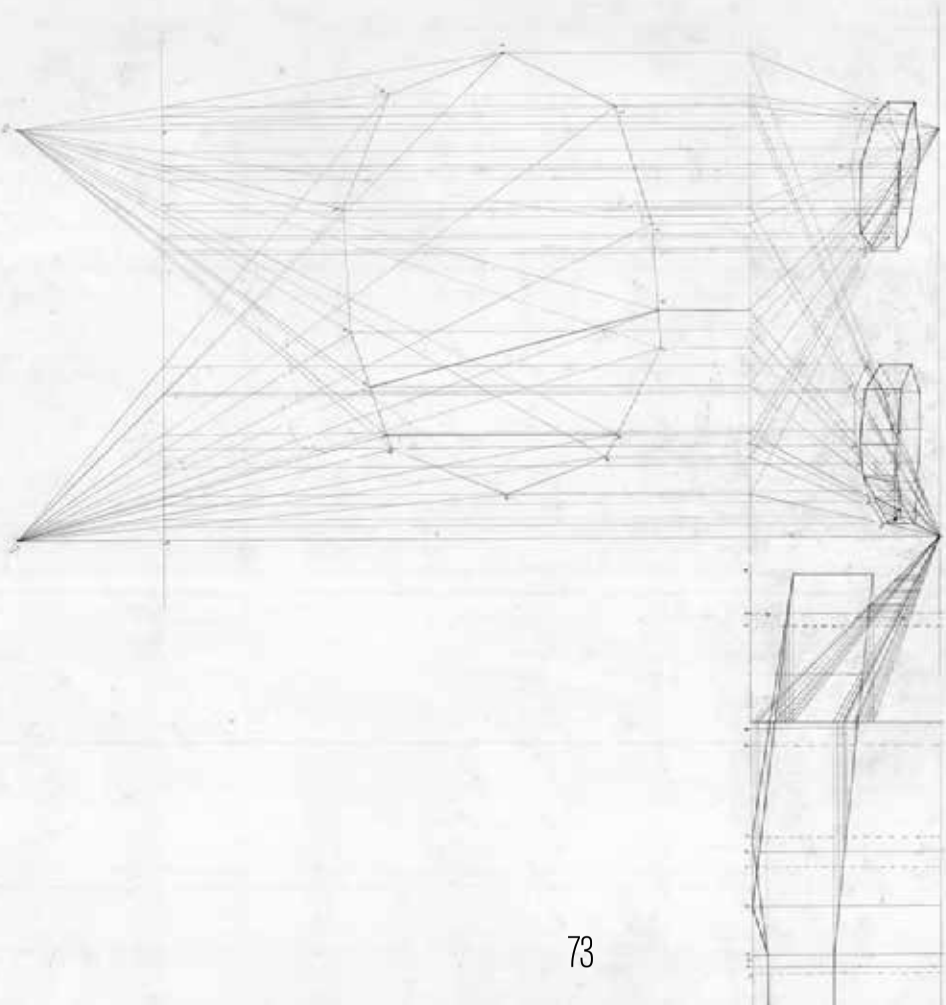
à propos de l'œil : a. être humain



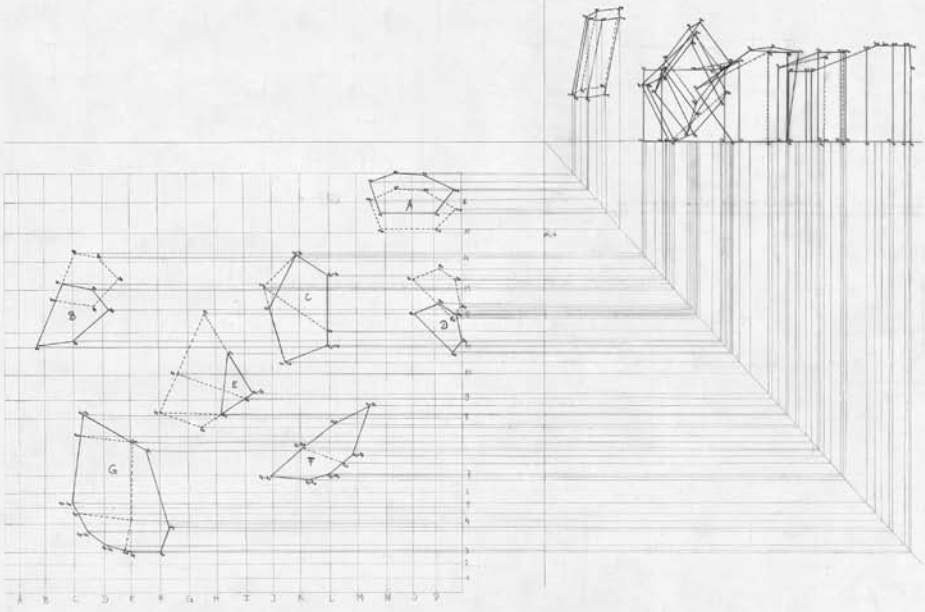


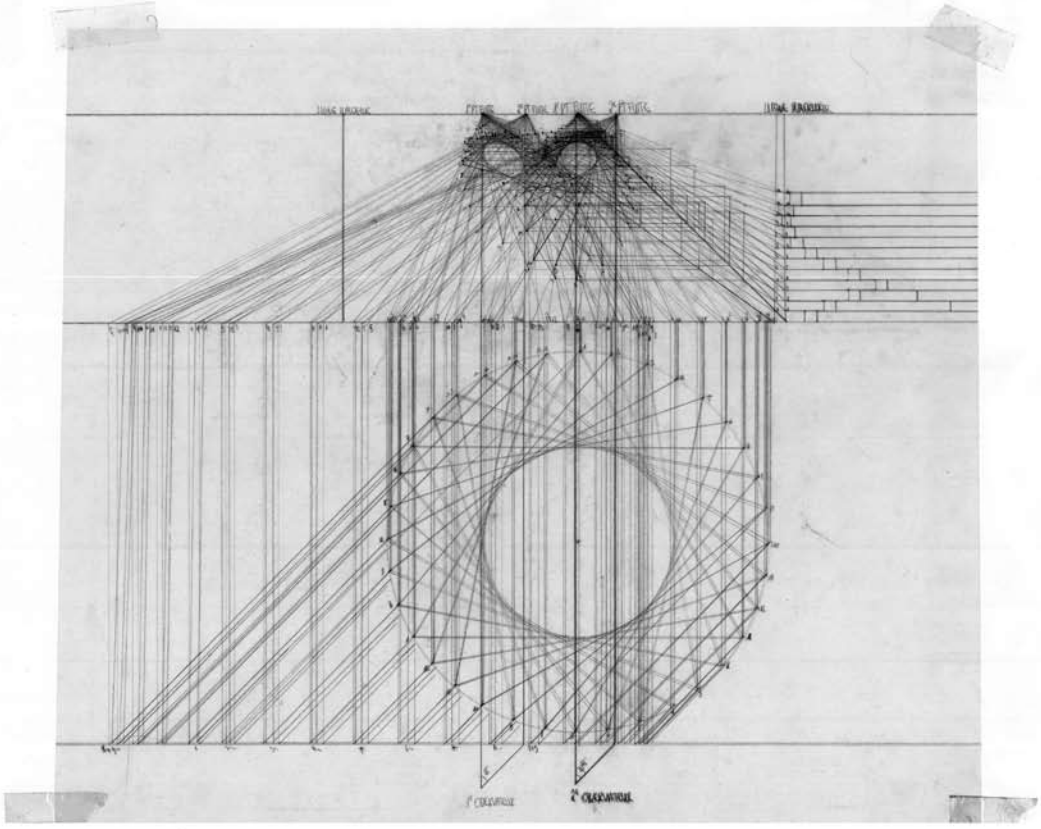


72



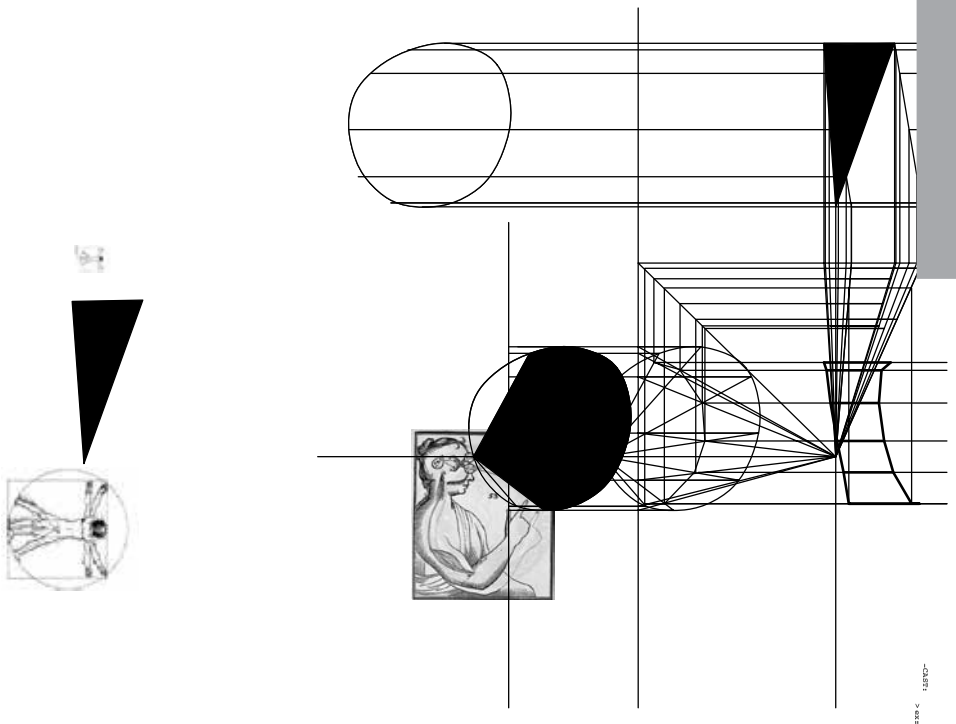
73


A
B
C
D
E
F
G



pyramide visuelle

E4



objectifs

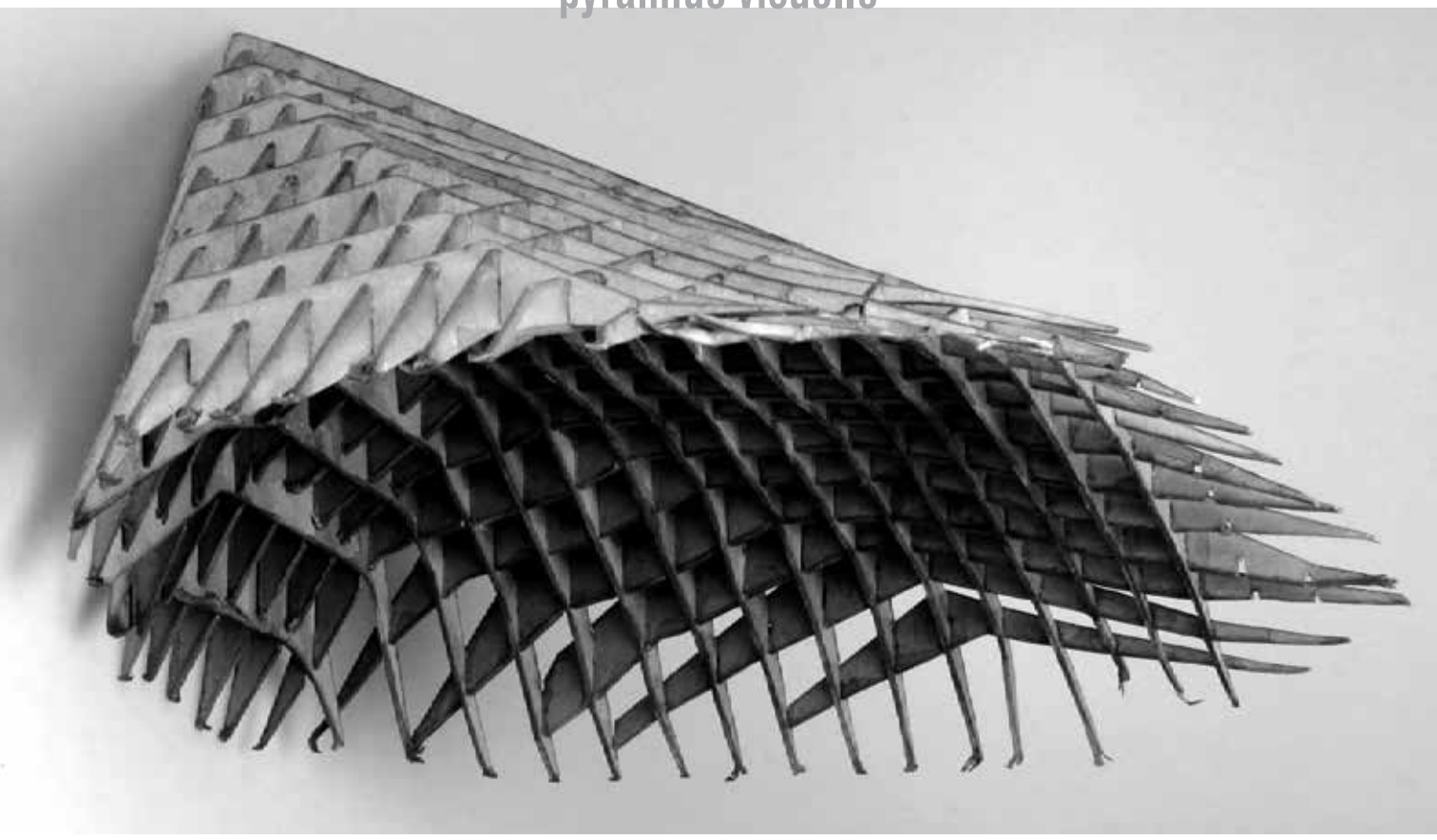
matérialiser un espace conceptuel au moyen d'une maquette • projeter une structure destinée à porter le moulage • observer comment le changement d'échelle entraîne une transformation de la réalité imaginée

processus

construire l'espace entre un point de vue et le projet, à l'aide de maquettes d'étude • utiliser les maquettes d'étude pour concevoir et dessiner les composants du moule, puis couler la pyramide visuelle • concevoir, dessiner et construire une structure de support pour la maquette. Le choix des matériaux est libre • élaborer un dessin Vectorworks en perspective, montrant la structure de support • insérer des personnages, à deux échelles différentes, dans les dessins et la maquette

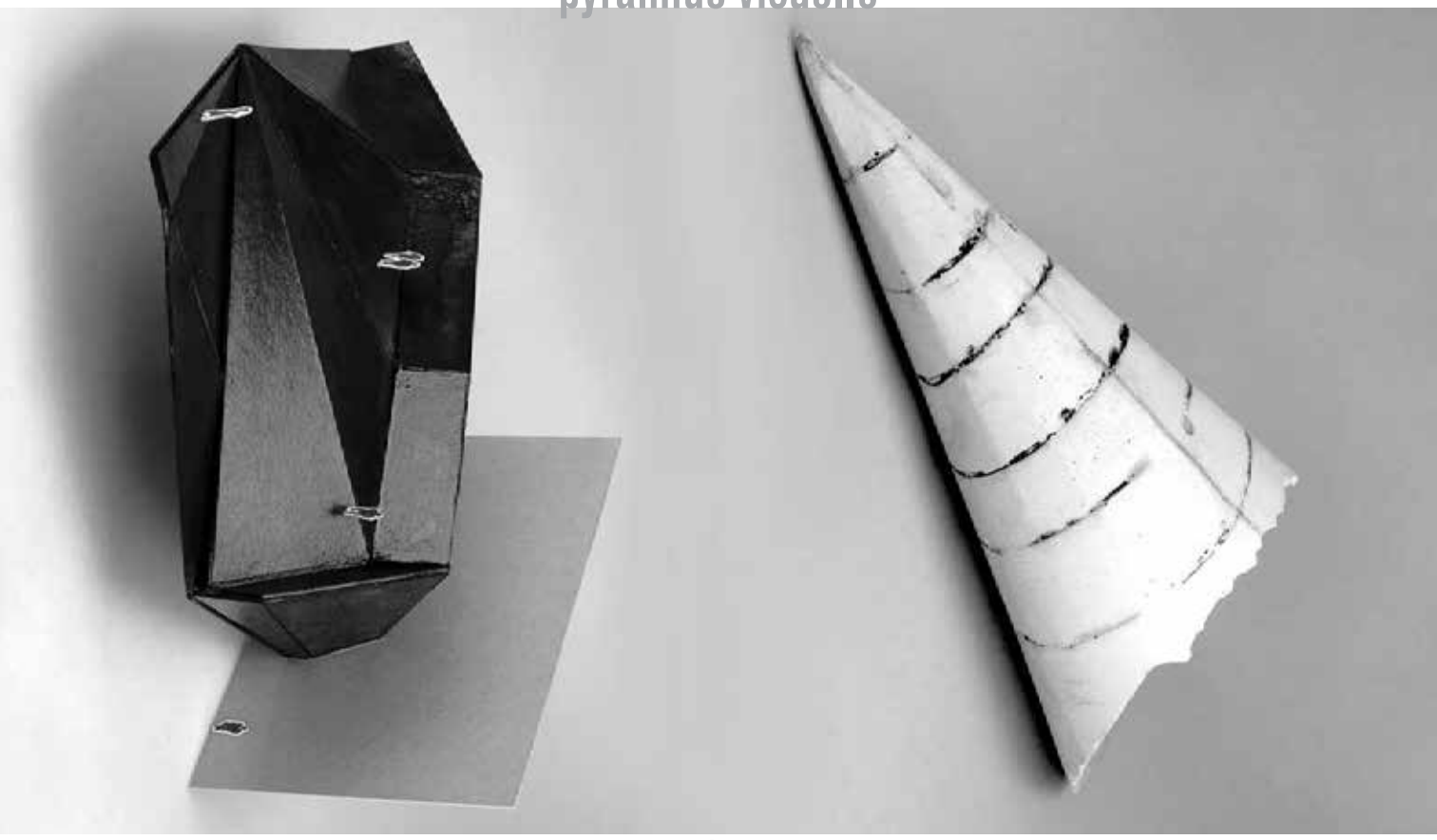
formes

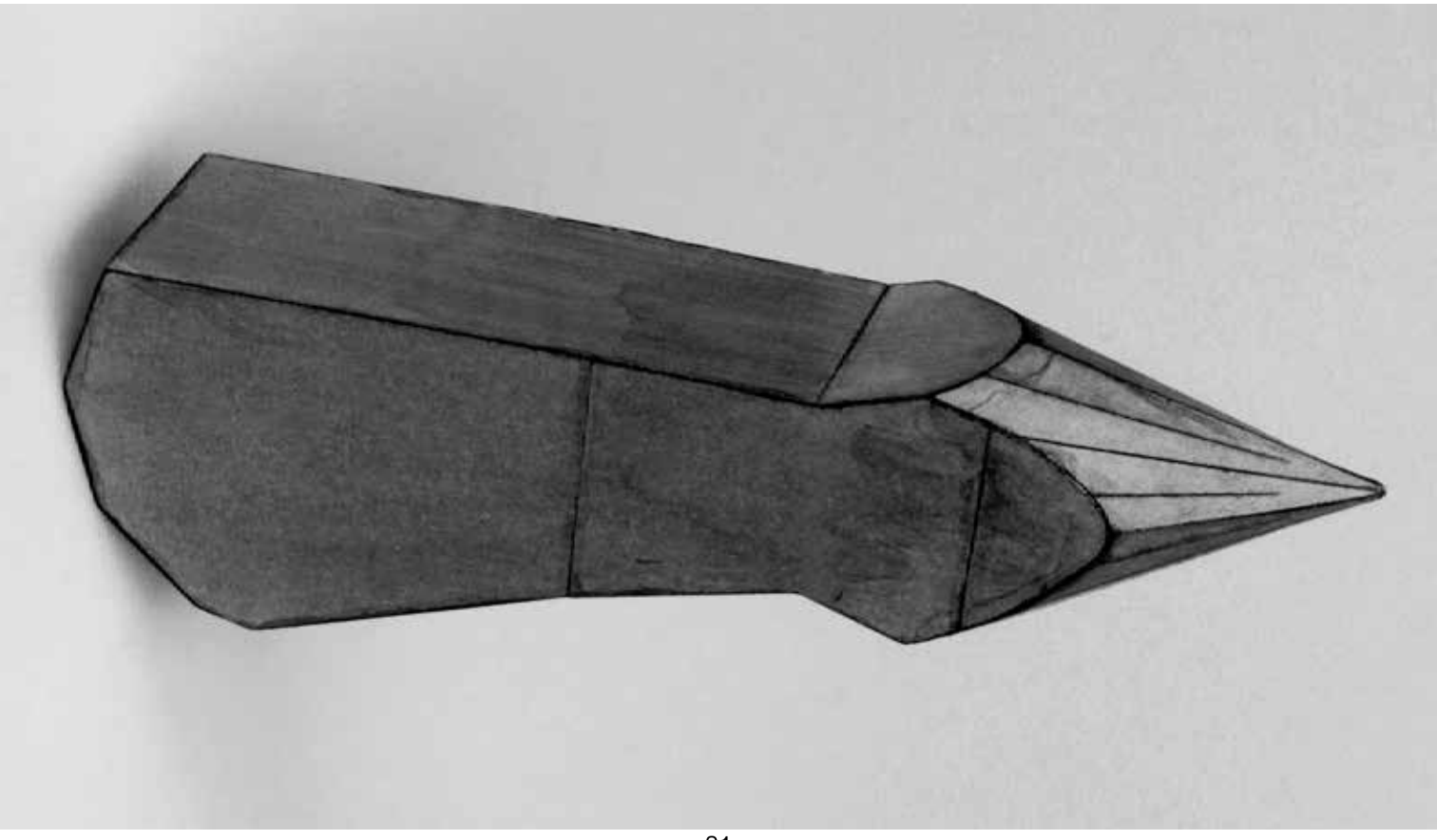
1) maquettes d'étude
2) dessins
3) moulage de la pyramide visuelle

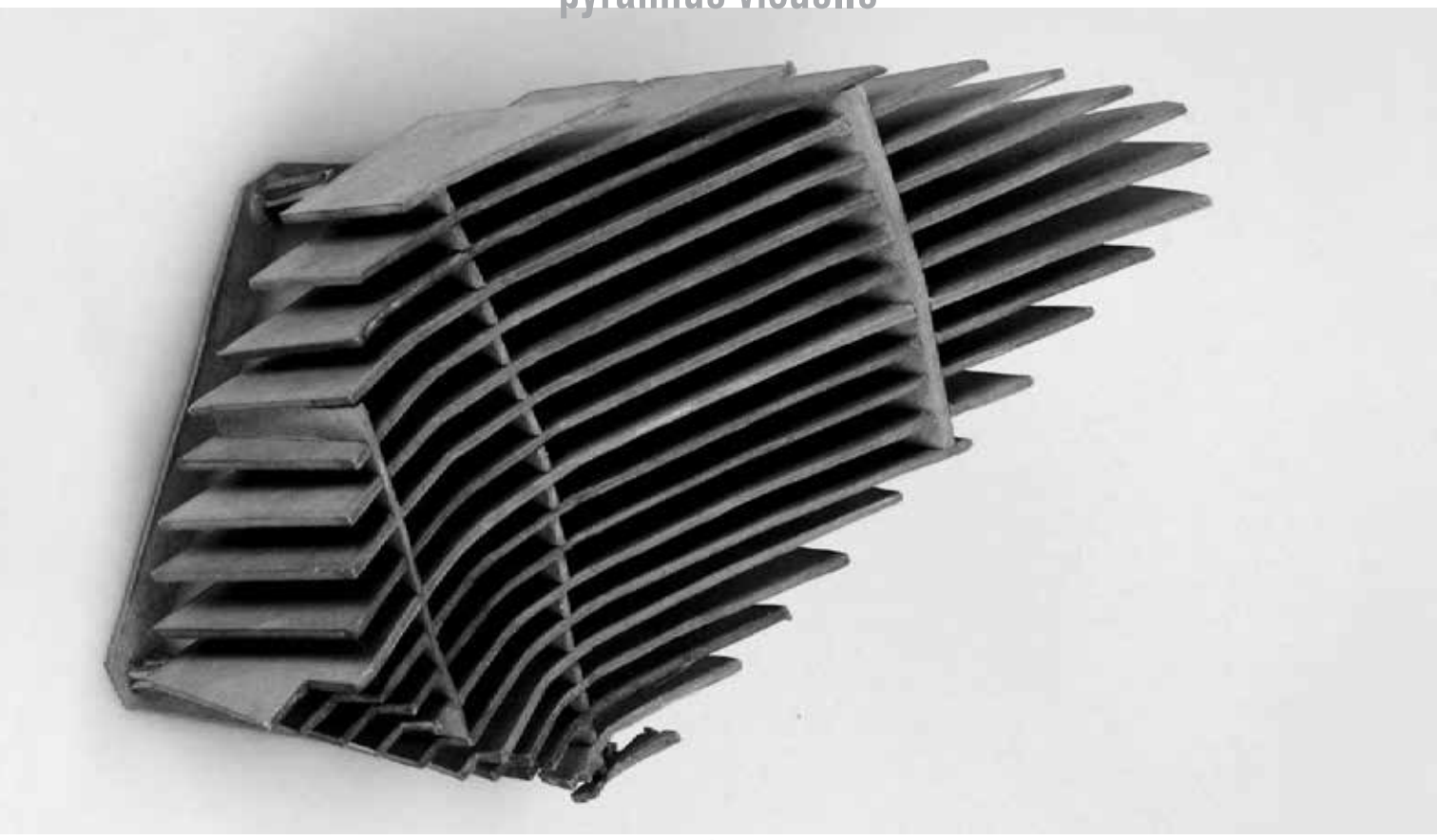


78

79







82

83

objectifs à propos de l'œil : b. espèces forme

conceptualiser le fonctionnement de l'organe visuel d'une autre espèce • imaginer et décrire comment l'appareil optique influence la perception de l'espace et de l'environnement

1) diagramme, fonctionnement de l'appareil optique de l'espèce choisie
2) collage

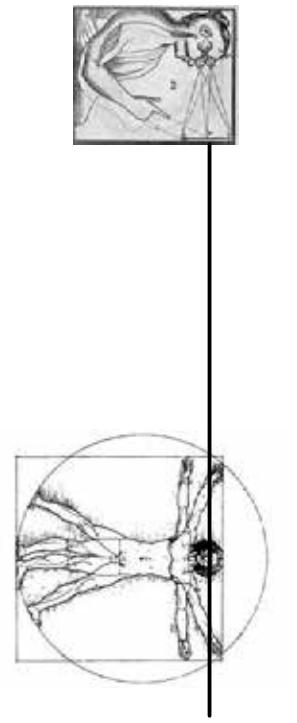
05

proc

rechercher ou inventer un dessin précis, au trait, d'un organe visuel d'une autre espèce et le dessiner de manière simplifiée • choisir un espace et l'appréhender au travers de l'organe visuel de l'espèce choisie • faire un collage exprimant ce qui pourrait être perçu par la créature

habiter mon horizon

E6



objectifs

questionner la perception humaine de l'espace ainsi que le processus d'auto-localisation • développer une invention et la présenter dans le cadre d'une performance destinée à un large public

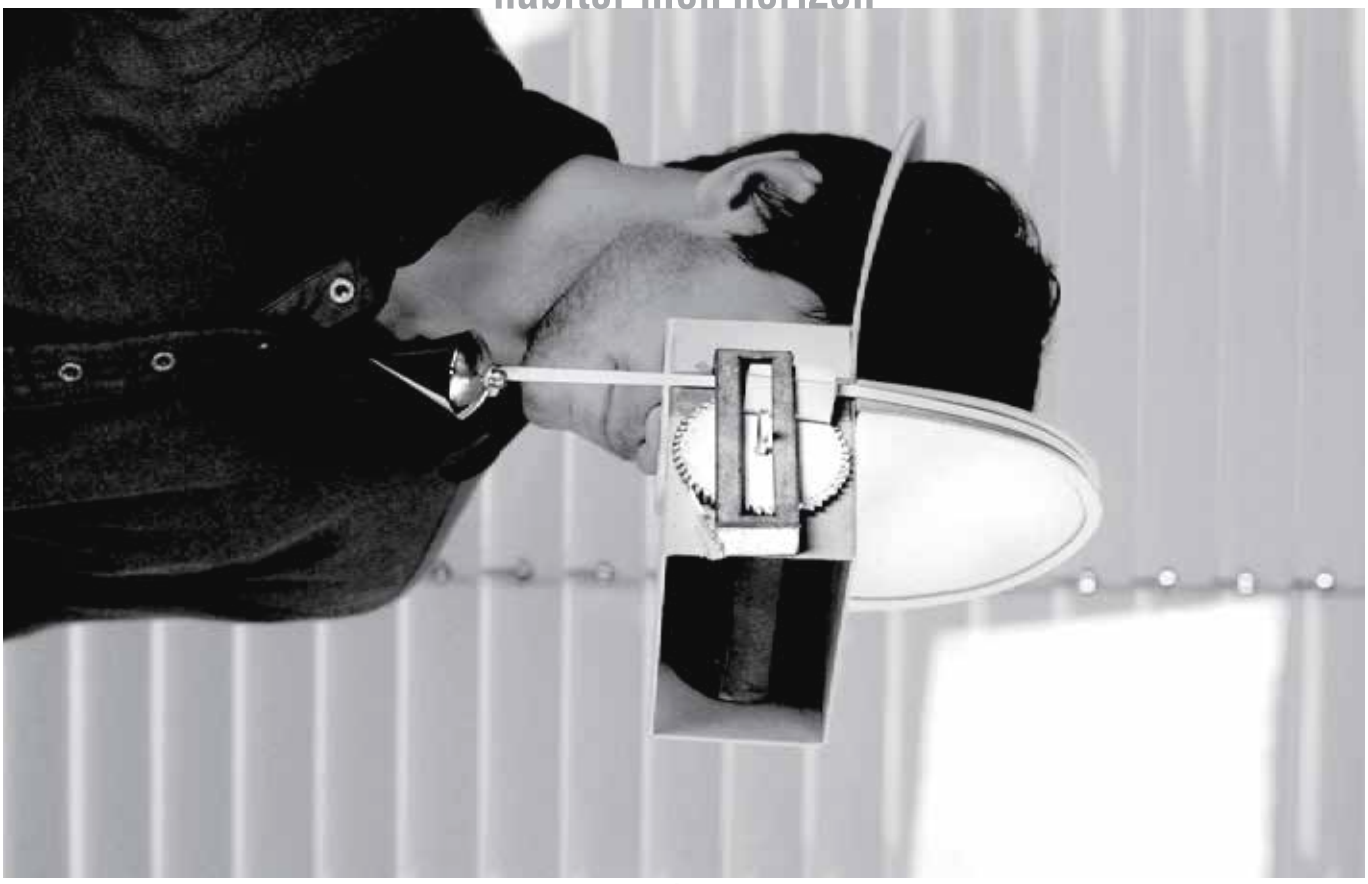
processus

dessiner des principes d'horizon : physique / corporalité / phénoménologie • inventer un dispositif qui agisse sur la perception personnelle de l'horizon. Dessiner un schéma expliquant l'interaction entre le dispositif et la vision • représenter la sensation de regarder à travers ce dispositif • dessiner et construire l'horizon prêt-à-porter • inventer une démarche pour communiquer les sensations perçues

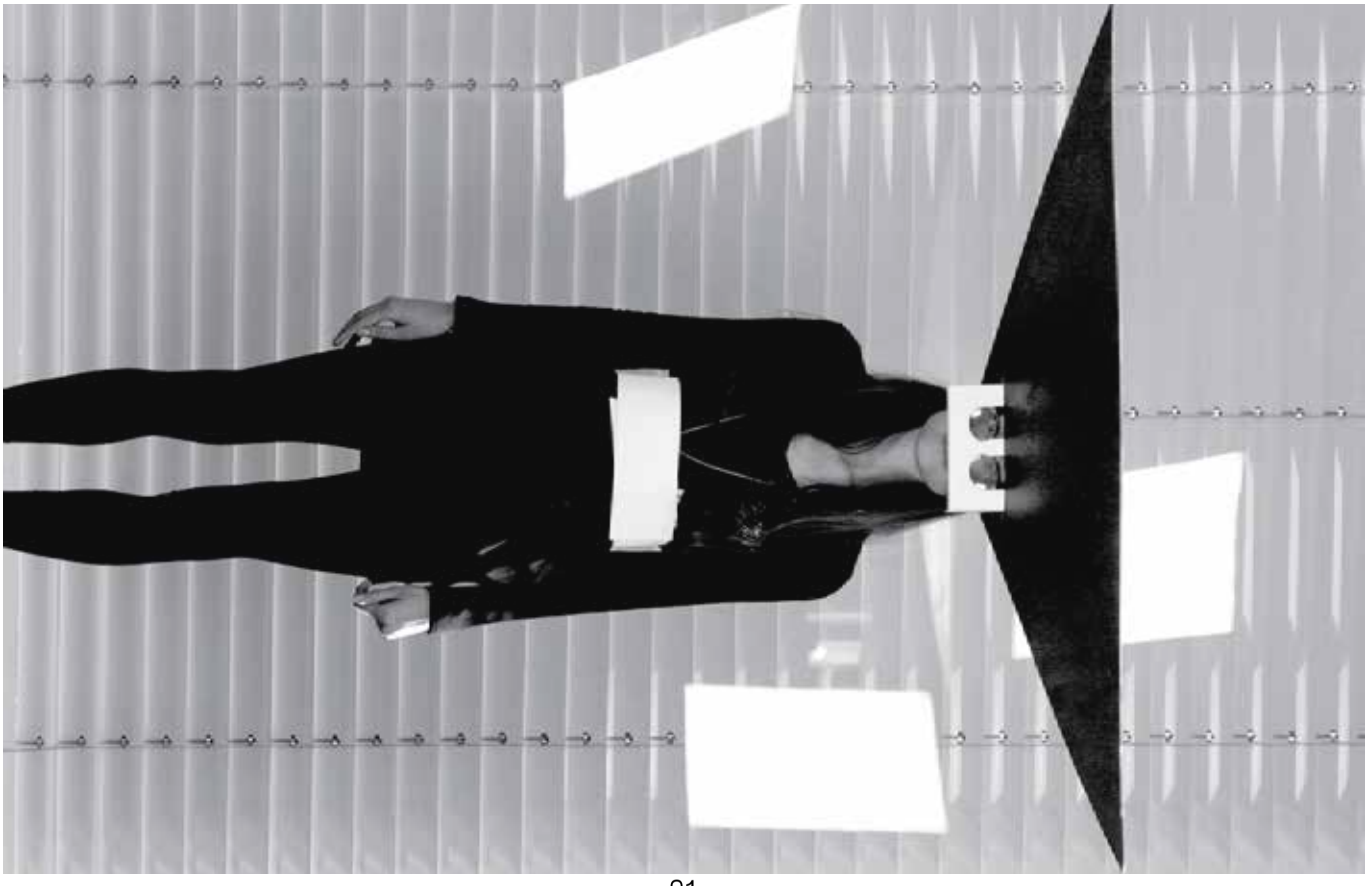
formes

1) dessins
2) collage
3) dispositif : habiter mon horizon
4) documentation de la démarche
5) performance de 150 sec: porter l'horizon et en montrer simultanément le fonctionnement

ARCH



90

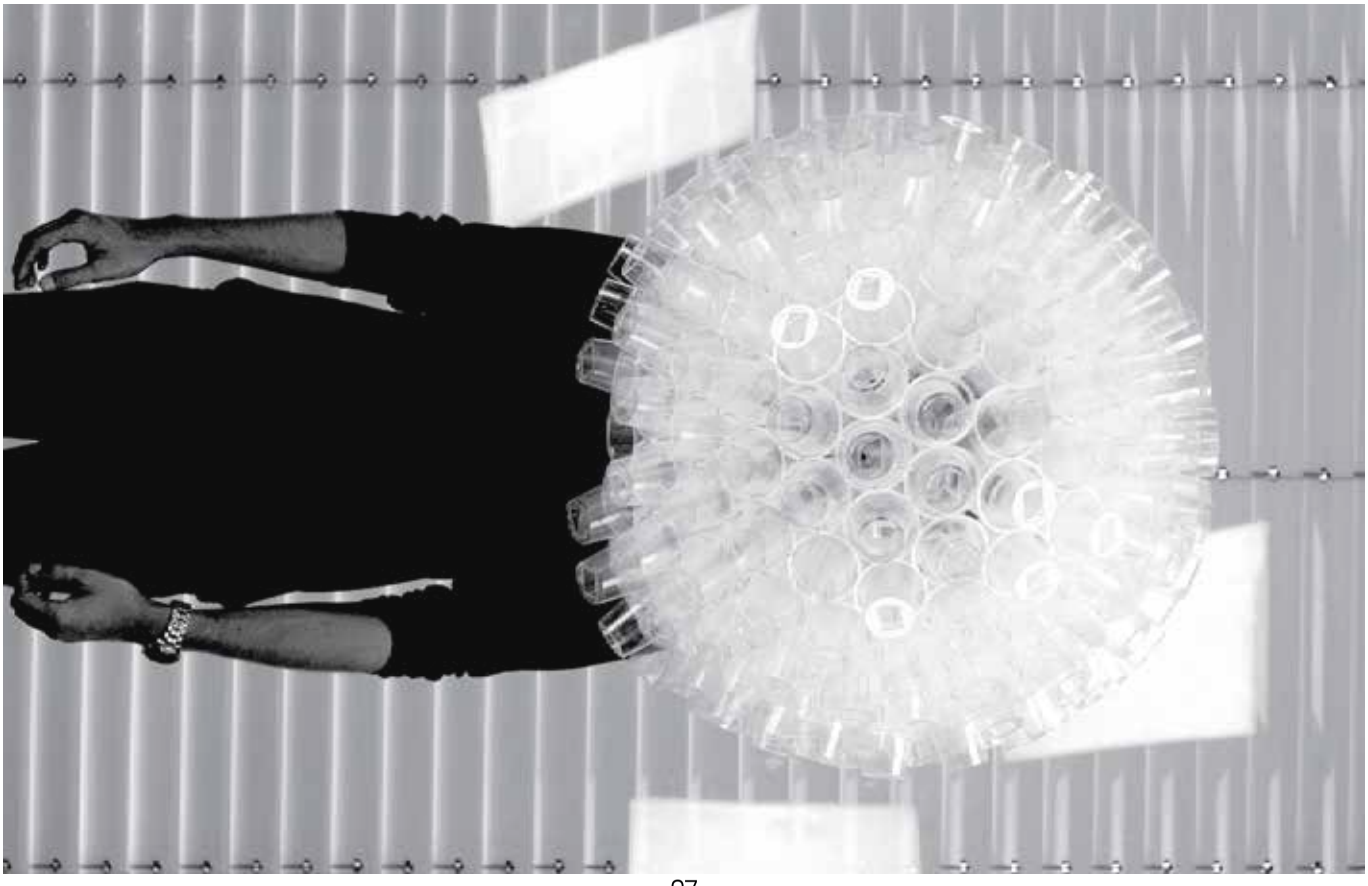


91

92

93

96



97

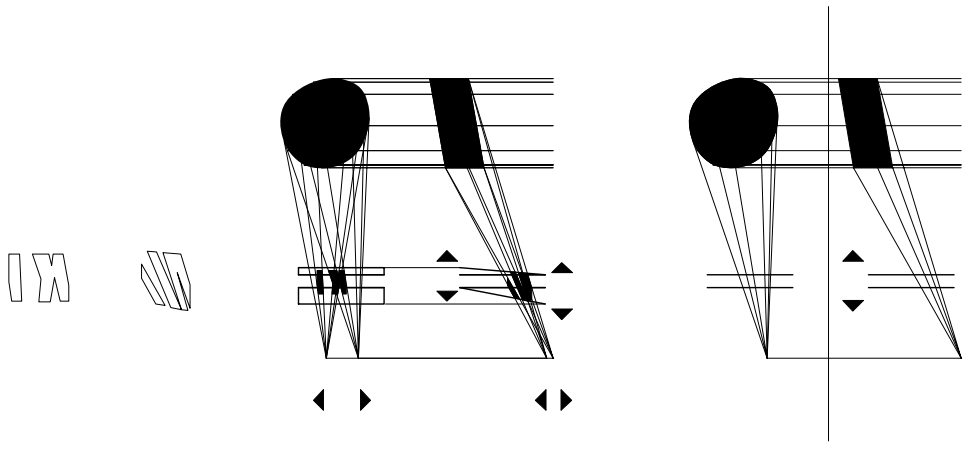
cadrages

exercices

7–10

lumière creusée

E7



objectifs

expérimenter les propriétés de la lumière et sa capacité à révéler la matérialité • observer et étudier les propriétés spatiales du plein et du vide transformant la matière d'opaque à perforée

processus

donner une épaisseur à l'écran dürerien et tracer, dans cet écran épais, les projections depuis un objet donné (maquette) vers un point de vue • tracer les projections pour deux points de vue, ou davantage • interpréter les pleins et les vides entre les projections tracées (une partie ou la totalité) afin de produire un élément modulant la lumière, destiné à être coulé. Interpréter l'idée de Chiaroscuro pour créer des modulations lumineuses • couler un élément

formes

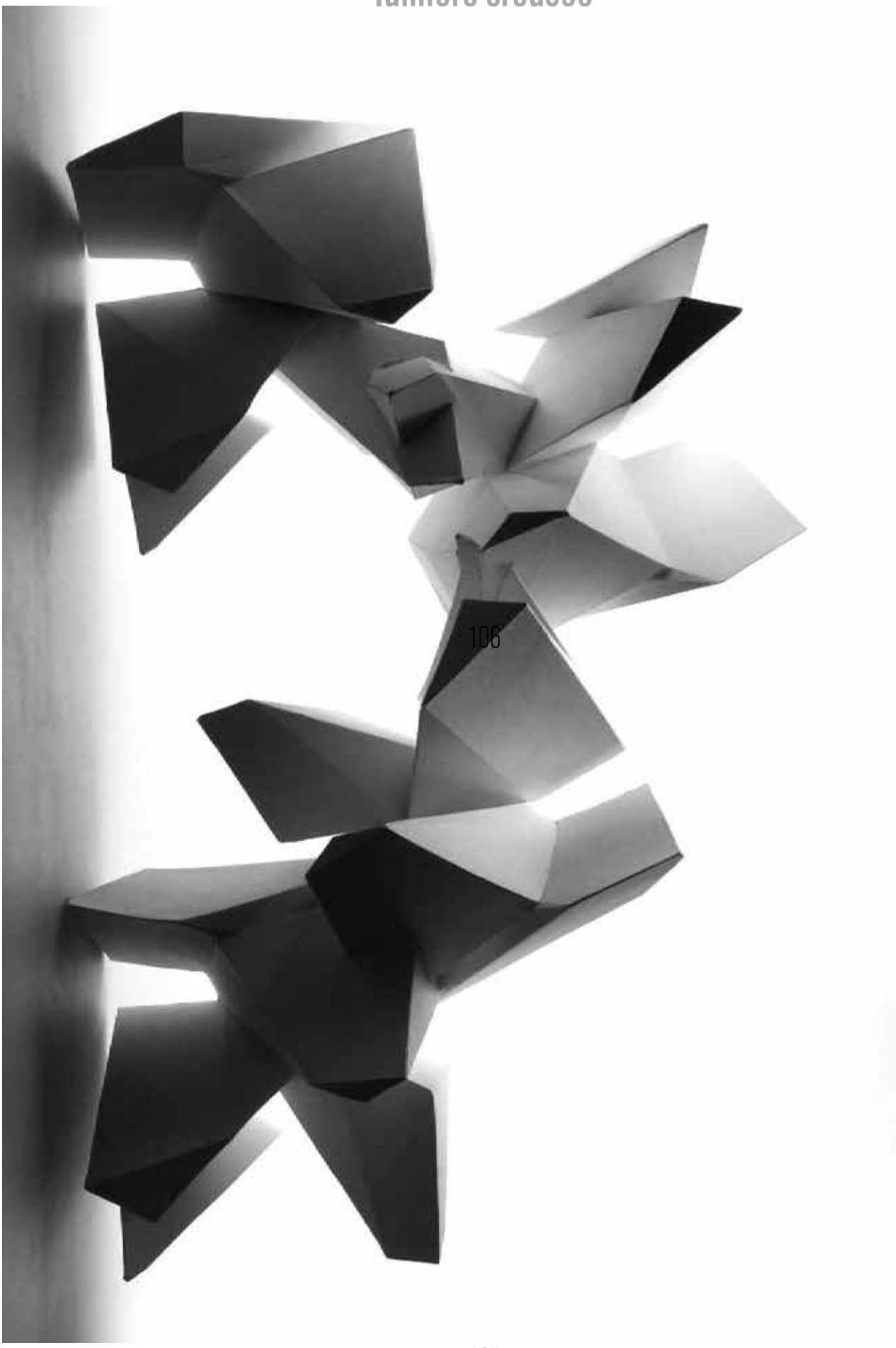
1) dessins : 3d et 2d
2) element : modulant la lumière (moulage)

lumière creusée

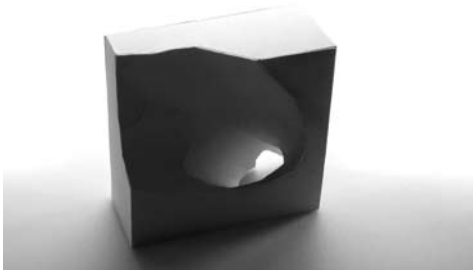
104

105

lumière creusée



lumière creusée



108

109

E8

lumière creusée

objectifs

étudier les changements de caractéristiques lors de la répétition d'un élément • utiliser la photographie et le dessin comme outils analytiques pour étudier les conditions lumineuses

processus

répéter le module dans le but de construire un écran constitué d'éléments moulés (minimum 4) note : un élément peut être modifié • analyser l'écran par le biais de la photographie. Suggérer une dilatation ou une démultiplication de l'écran au moyen d'un collage photographique • dessiner une condition lumineuse à un moment choisi, ses projections en plan, élévation et coupe

formes

1) ecran, au moins 4 éléments
2) photographies, collage
3) dessins, projections de lumière, techniques mixtes

E9

espace creux

objectifs

développer un projet architectural jusqu'à la critique finale • travailler les notions d'échelle, de poché et de proportions • étudier les implications et les contraintes du déplacement vertical (monter et descendre)

• interface verticale : articuler une séquence spatiale permettant une promenade verticale par le biais d'éléments architecturaux: rampes, escaliers, échelles

processus

utiliser un élément de l'écran afin de créer des espaces intérieurs, creusés dans terrain en pente. Choisir l'orientation et la taille de l'élément, projeter ainsi les espaces par rapport à échelle et proportions. La taille de la parcelle de terrain en pente est 6.6m x 20m à l'échelle 1 / 33. L'élément peut être utilisé entièrement ou partiellement • développer un programme

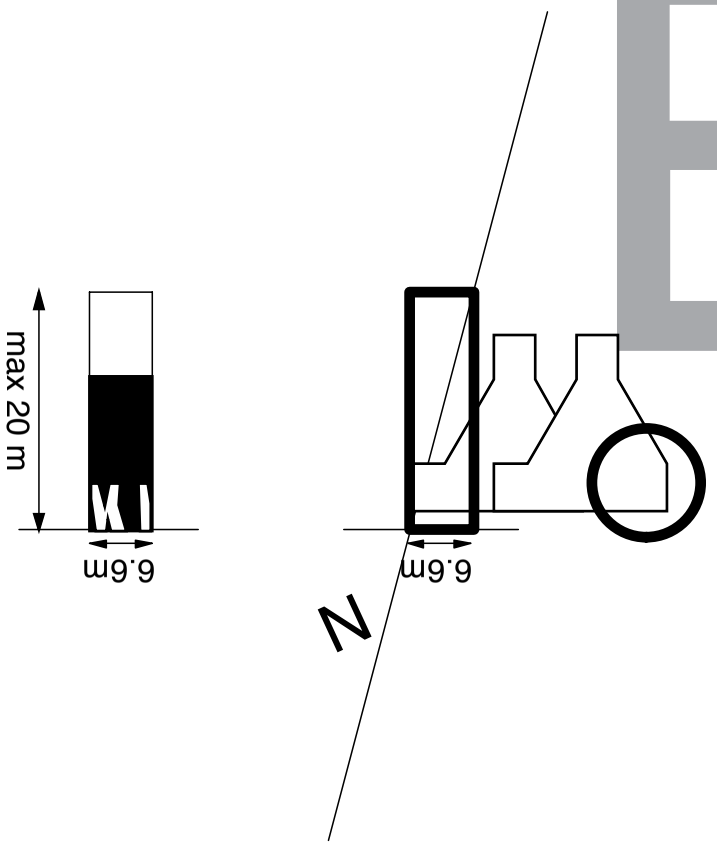
formes

1) dessins : plans, coupes, élévations
2) maquette : espace creux (moulage), interface verticale (libre choix du matériau)

cadrages

E10

33



objectifs

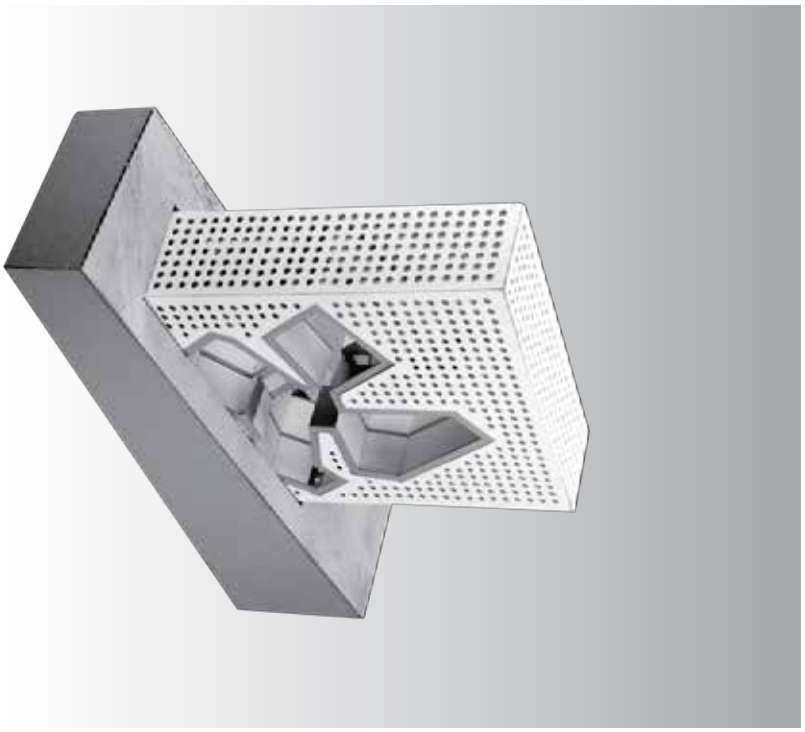
comprendre l'horizon en mouvement, impliqué par le corps en déplacement, autant à l'horizontale qu'à la verticale • poursuivre les réflexions sur l'échelle humaine, la perception et les proportions

processus

projeter un espace au sommet de l'interface verticale • préciser le programme en intégrant les idées développées dans le projet «habiter mon horizon» • développer le projet dans son ensemble • établir une cohérence entre l'espace creux, l'interface verticale et l'espace au sommet

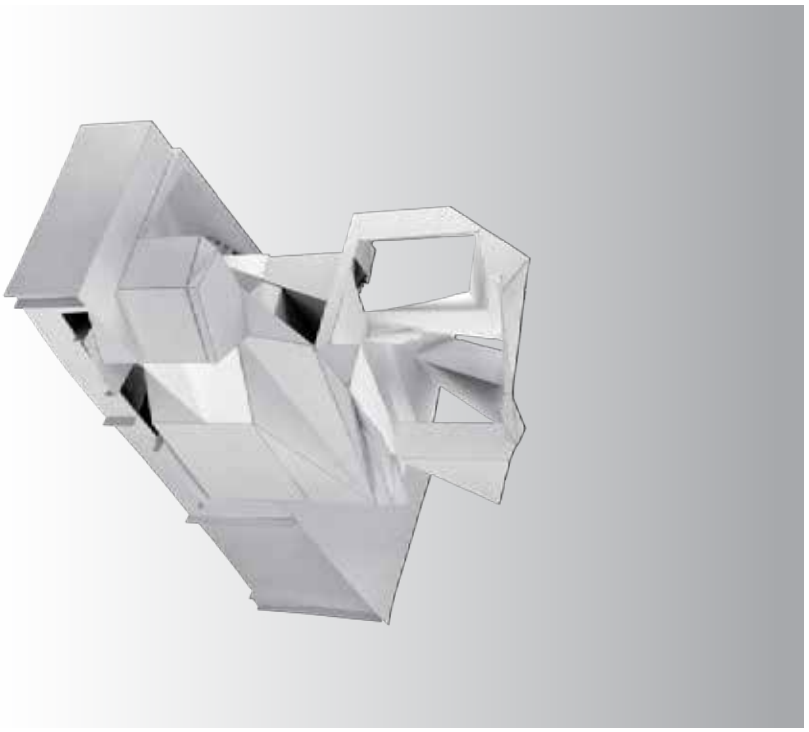
formes

1) dessins: plans, coupes, élévations
2) maquettes: espace creux (moulage), interface verticale (libre choix du matériau), cadrages

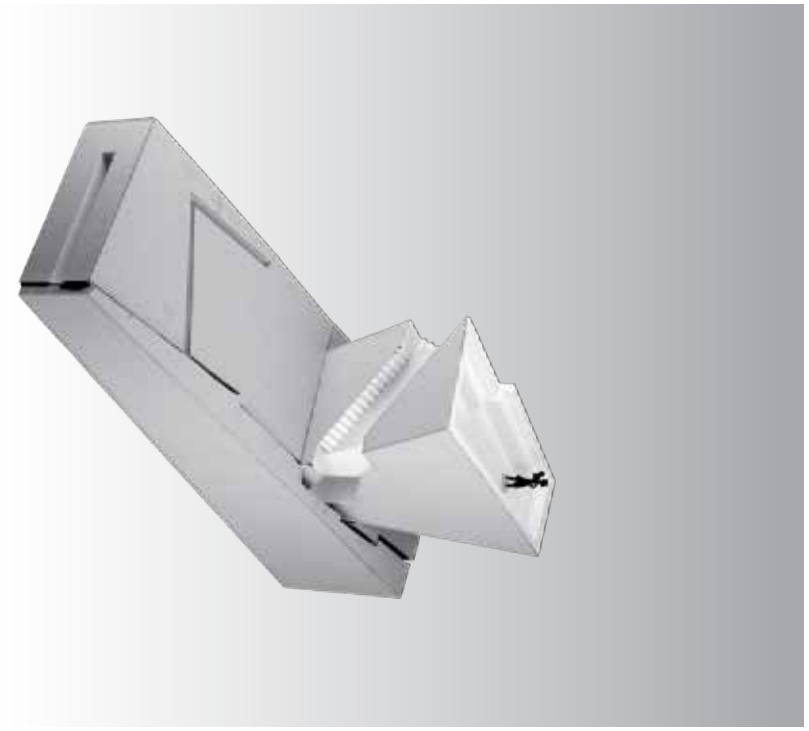


114

115

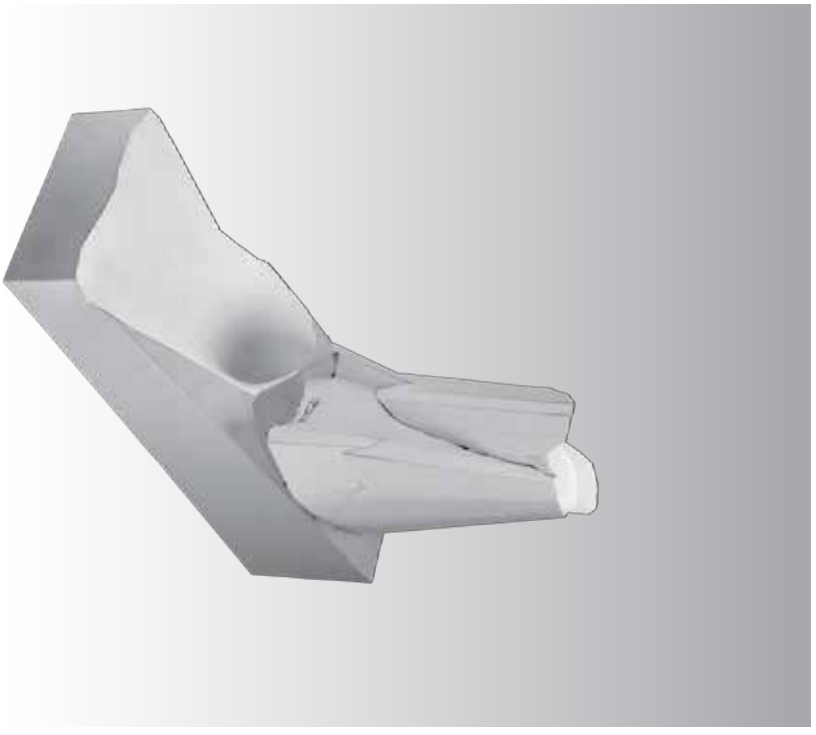


116

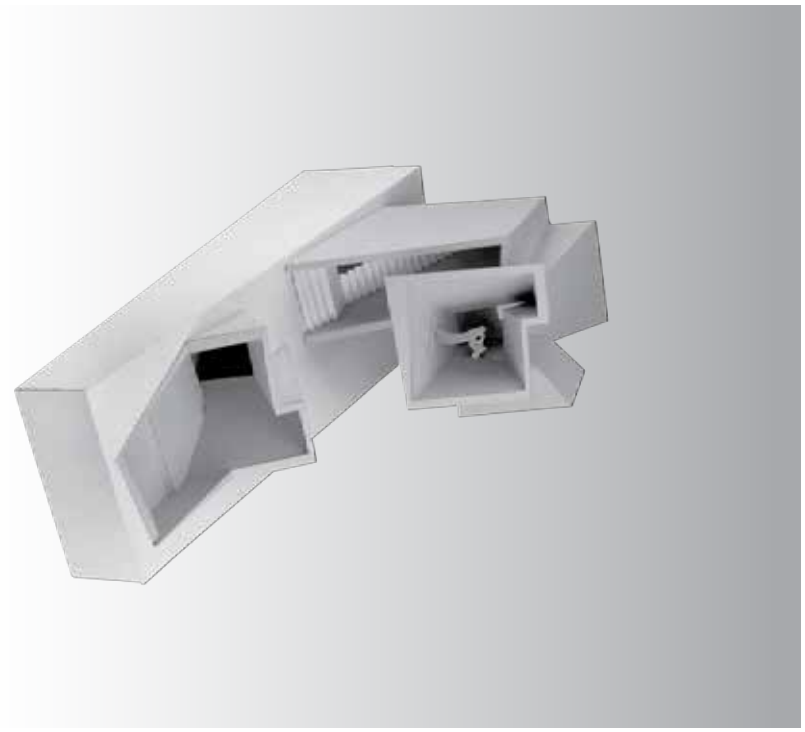


117

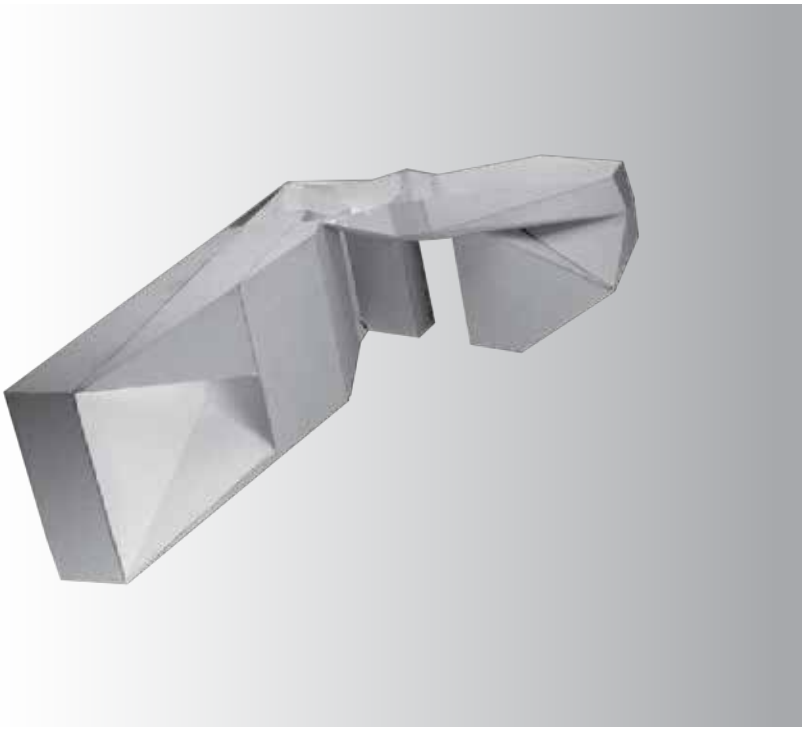
118



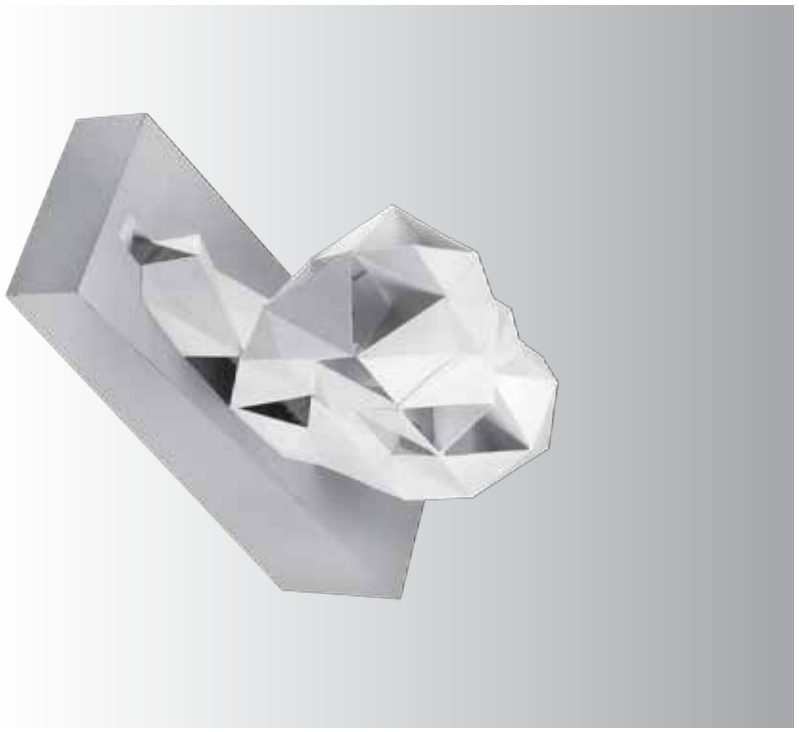
119



120



121



Ciel ouvert

L'azur c'est l'épaisseur optique de l'atmosphère, la grande lentille du globe terrestre, sa brillante rétine.

De l'outremer à l'outre-ciel, l'horizon départage la transparence de l'opacité. De la matière-terre à l'espace-lumière, il n'y a qu'un pas, celui du bond ou de l'envol capables de nous affranchir un instant de la gravité.

Mais l'horizon, la *ligne d'horizon,* n'est pas uniquement le socle du saut, il est aussi le tout premier littoral, le littoral vertical, celui qui sépare absolument le « vide » du « plein ». Invention inaperçue de l'art de peindre et de distinguer toute « forme » d'un « fond », la *ligne de terre* anticipe de loin le rivage maritime, la « côte d'Azur », ce littoral horizontal qui nous fait si souvent perdre de vue la perspective zénithale.

D'ailleurs, toute l'histoire des perspectives du Quattrocento n'est jamais qu'une lutte, un combat de géomètres acharnés à nous faire oublier le « haut » et le « bas », à l'avantage exclusif du « proche » et du « lointain » d'un *point de fuite* qui les fascine littéralement, alors même que notre vision est proprement déterminée par

notre poids, orientée par la gravité terrestre, le classique distinguo entre *zénith* et *nadir*.

Le point de repère premier de la vue n'est donc pas comme le prétendaient nos maîtres italiens, celui des fuyantes qui convergent vers l'horizon, mais celui de la fine pesée d'une attraction universelle qui nous impose son orientation vers le centre de la Terre, au risque de la chute.

Comme l'expliquait Victor Hugo : *La corde ne pend pas, la Terre tire.*

Il serait temps, à l'époque de la soudaine pollution de l'atmosphère, de songer à rénover notre perception des apparences. *Lever les yeux au ciel* pourrait ainsi devenir autre chose que le signe de l'impuissance ou de l'exaspération.

Une perspective secrète se cache, en effet, *en haut.*

Une autre fuite que celle de l'ozone se dissimule derrière les nuages. L'échappée du premier envol des frères Wright sur la plage de Kitty Hawk, ou encore, le décollage de la mission *Apollo 11* à cap Canaveral, nous indiquent un autre chemin, une réorganisation exotique de la vue qui tiendrait enfin compte d'une possible *chute en haut* occasionnée par l'acquisition récente de la « vitesse de libération » de la pesanteur, soit 28 000 km/heure.

Préoccupés en cette fin de millénaire, de développer la vitesse absolue de nos modernes moyens de transmission *en temps réel,* nous omettons trop souvent l'importance historique comparable de cette autre vitesse-limite, celle qui nous a permis d'échapper à *l'espace réel* de notre planète et donc de « tomber en haut ».

Vertige inverse qui nous contraindrait peut-être à modifier notre conception du paysage et de l'environnement humain.

Ainsi, notre génération vient-elle non seulement, de découvrir un trou dans la mince couche d'ozone qui protégeait naguère des rayonnements cosmiques, mais elle vient d'en creuser un autre dans l'azur, puisque désormais, *notre ciel fuit.*

Le point de fuite vers l'horizon du Quattrocento se double maintenant de celui du Novecento : *aujourd'hui, il y a une issue en haut...* Une contre-gravité artificielle permet à l'homme de perdre l'attraction tellurique, cette stabilité de l'espace gravitaire qui orientait depuis toujours ses activités coutumières.

Tout bascule en cette fin de siècle, non seulement les frontières géopolitiques, mais celles de la géométrie perspective.

Cul par-dessus tête ! La déconstruction est celle des apparences et des apparitions de l'art, mais encore, celle de la soudaine transparence du paysage mondain.

Il va bientôt falloir apprendre à voler, à nager dans l'éther.

ISBN : 2-7186-0458-1

Paul Virilio — Ciel Ouvert

2ème semestre villes archipels

objectifs

En 2008 et pour la première fois, plus de 50% de l'humanité habitait en ville. En 2050 ce chiffre atteindra 75%. Cette évolution n'est pas problématique en elle-même. En effet, dans de nombreuses études, la ville est considérée comme une forme de vie avec un très gros potentiel de développement durable. Durant le deuxième semestre l'accent sera donc mis sur l'environnement urbain. Comment créer des milieux dans lesquels la qualité de vie devienne un critère essentiel pour la création et la gestion de l'espace? Comment densifier la ville en récupérant des zones de nature structurée? Comment créer des lieux d'identité, trouver l'équilibre entre production et loisir, entre activité et repos, en utilisant le contraste et l'équilibre dynami-

2ème semestre villes archipels

que comme potentialités, récoltant l'identité en tant qu'énergie latente: entre la verticale et l'horizontale, entre le bâti et le non-bâti. Le programme du deuxième semestre remettra en question nos notions d'environnement naturel et artificiel, pour favoriser une approche consciencieuse de la planète dans la conception de nos cadres de vie.

contenus

S'appuyant sur les acquis et les résultats du premier semestre, le cours portera sur l'espace et son développement en tant que milieu de vie dans des conditions de très haute densité, incluant des critères visant à la création d'environnements à forte identité, en opposant et en intégrant des approches propres aux environnements bâtis ainsi qu'aux paysages organiques et non-organiques. Un système modulaire servira de base pour des configurations verticales d'une grille structurelle, qui seront développées par les étudiants en tant que compositions spatiales, programmatiques et architecturales. L'ensemble du projet d'atelier proposera un laboratoire expérimental pour les visions possibles de sphères communes :

nos domaines de vie publique et privée. Forme d'enseignement : cours, atelier de projet. Forme de contrôle : contrôle continu, exercices, projet d'architecture

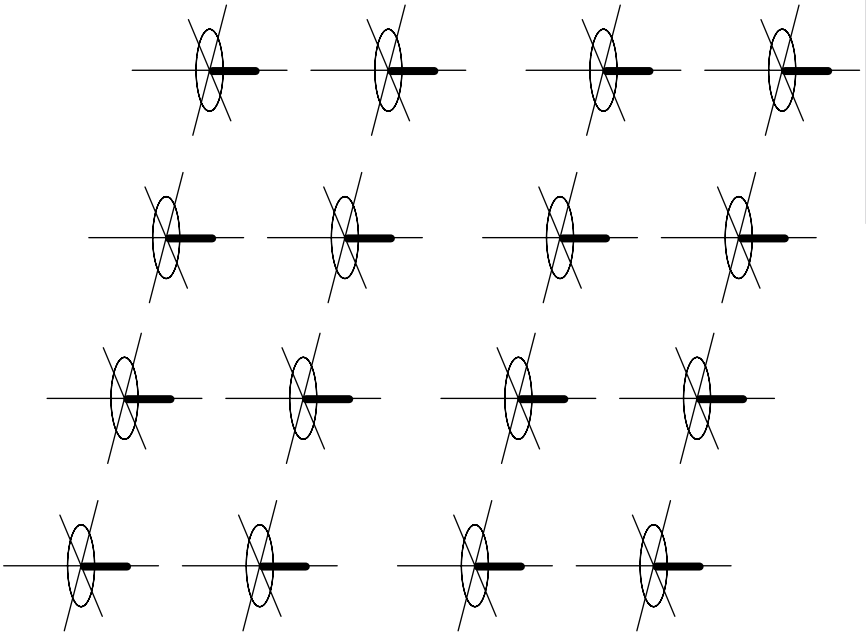
la vie métropolitaine mode d'emploi

exercices

1–6

coordonnées personelles

E1



objectifs

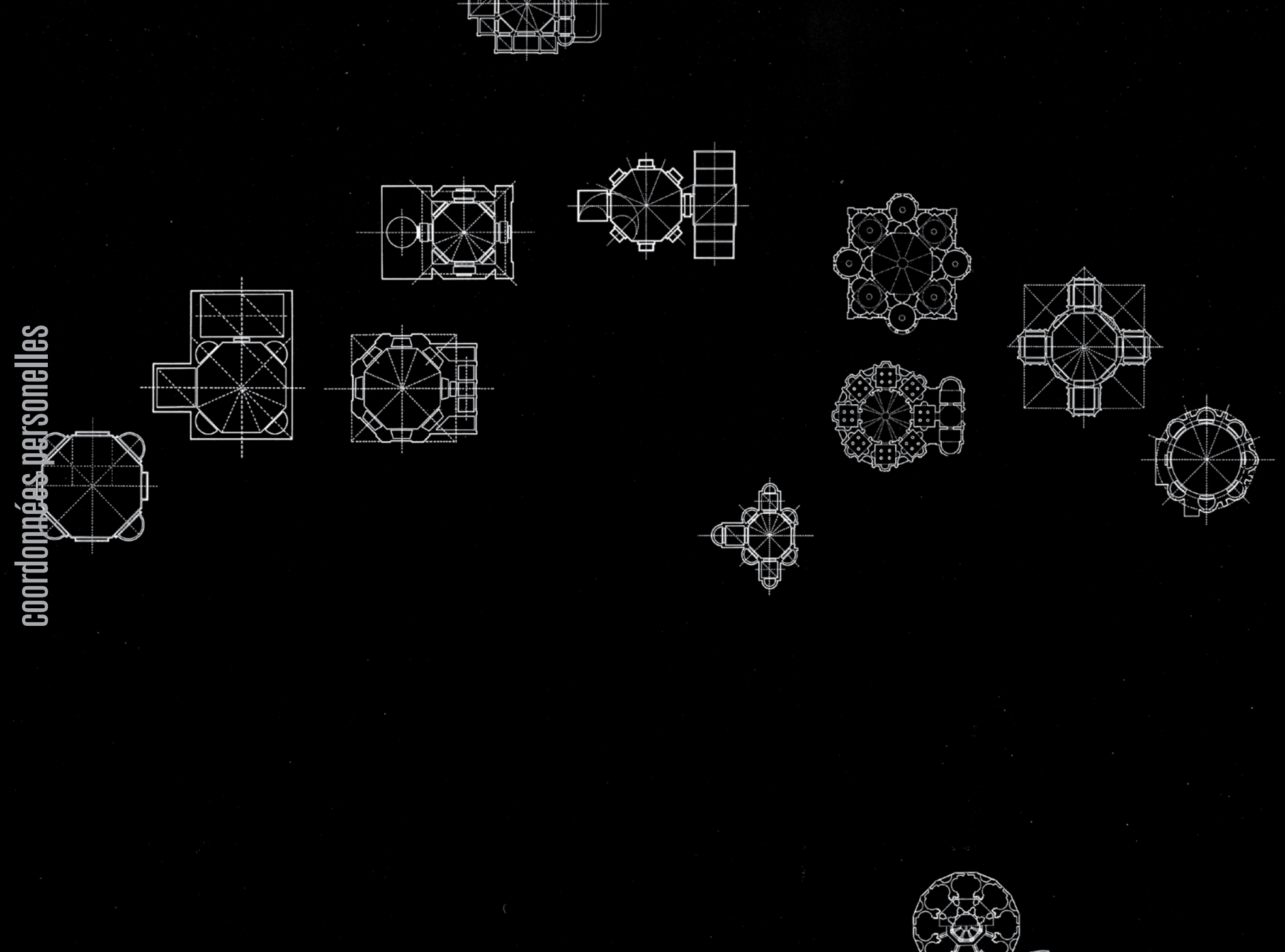
développer un programme de logement • matérialiser une idée de coordonnées personnelles (point d'origine, orientation spatiale) dans la matrice verticale. Base : le chapitre indiqué du livre ‹la vie mode d'emploi›

processus

volume minimal attribué au domaine privé : 50% du lot • économie de moyens : espace utilisé par personne, équilibre haute densité / haute qualité de vie • volume extérieur minimal : 25% du lot

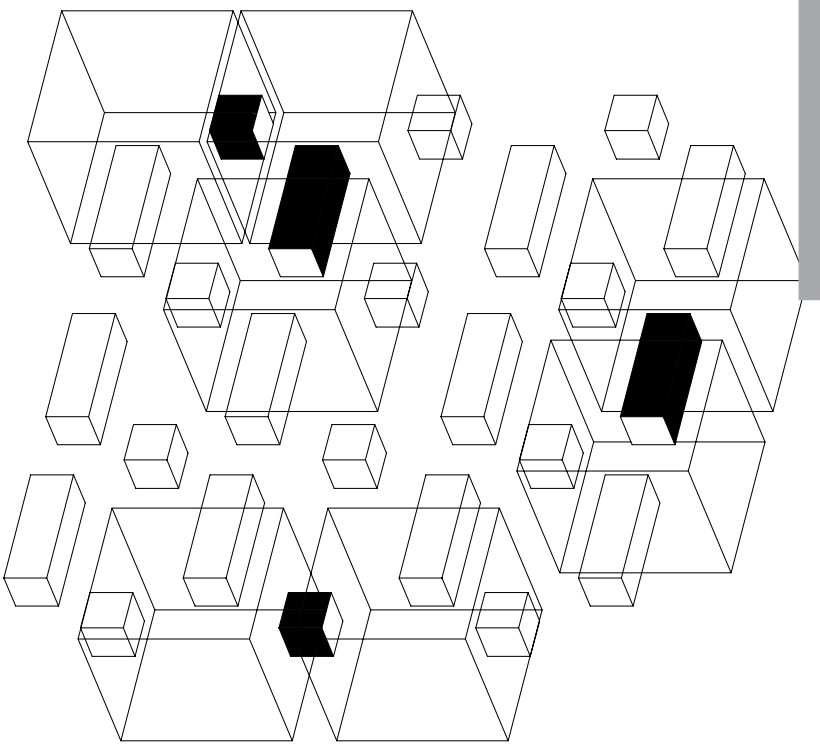
formes

1) programme / titre
2) texte projet, cent mots max
3) notation spatiale
4) à partir de la deuxième semaine plans et coupes, dessiner et localiser le projet dans le contexte de la matrice verticale, matérialiser l'idée de coordonnées personnelles, préparer les dessins pour l'insertion dans la carte verticale du projet (plan du quartier)
5) maquette : coordonnées personnelles, matérialiser l'idée de coordonnées personnelles
6) carte du quartier vertical (projet de studio)
7) à partir de la deuxième semaine coupes du quartier vertical (projet de studio)


coordonnées personnelles

programme commun

E2



objectifs

développer un programme commun pour le quartier (groupe de 2 étudiant(e)s) • établir les liens physiques et les rapports de ce programme avec le quartier • décrire l'intérêt de ce programme pour le quartier (texte, cent mots)

processus

volume maximal attribué au programme commun : 33% du lot
• économie de moyens : espace utilisé par personne, équilibre haute densité / haute qualité de vie • volume extérieur minimal : 25% du lot

formes

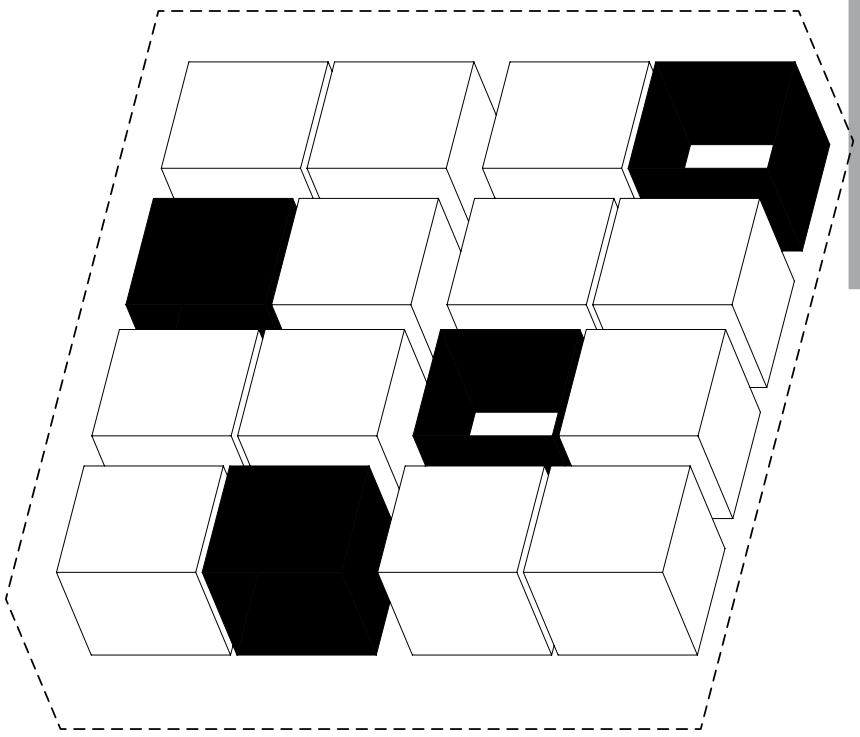
1) programme : programme commun, développé par groupes de 2, distribution entre les 2 lots libre
2) texte projet, cent mots max
3) plans et coupes : dessiner et localiser les liens physiques et le rapport de ce programme avec le quartier, préparer les dessins pour l'insertion dans la carte verticale du projet (plan du quartier)
4) maquette : construction et développement du projet en maquette
5) carte du quartier vertical (projet de studio)
6) coupes du quartier vertical (projet de studio)

144

145

programme public

E3



objectifs

développer un ou des programme(s) public(s) pour le quartier (projet de studio) • établir les liens physiques et les rapports de ce(s) programme(s) avec le quartier • décrire l'intérêt de ce(s) programme(s) pour le quartier (texte, cent mots)

processus

volume maximal attribué au programme public : 3 lots • accessibilité • volume extérieur minimal : 25 % du lot • ‹lots joker› à localiser / relocaliser

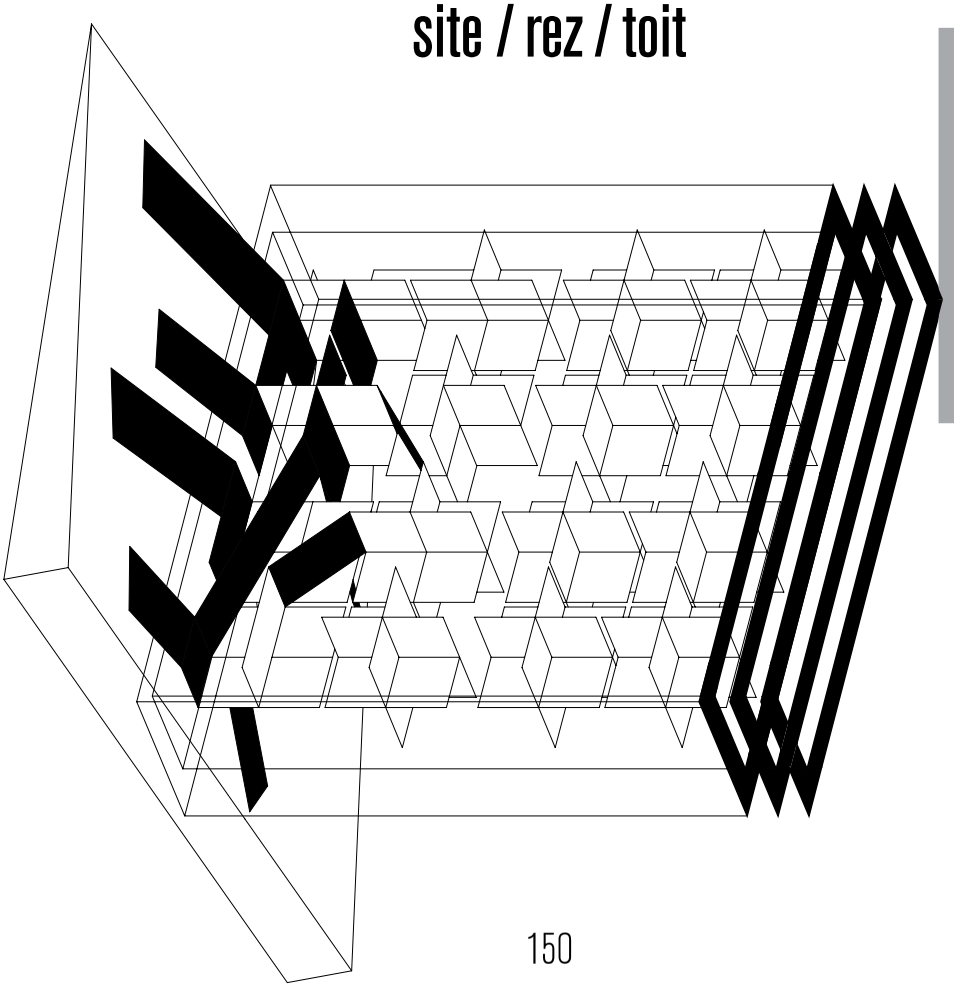
formes

1) programme : programme public développé dans le studio, distribution au sein du quartier libre (max. 3 projets individuels deviennent projet(s) public(s))
2) texte projet, cent mots max
3) plans et coupes : dessiner et localiser les liens physiques et les rapports de ce programme avec le quartier préparer les dessins pour l'insertion dans la carte verticale du projet (plan du quartier)
4) maquette construction et développement du projet en maquette
5) carte du quartier vertical (projet de studio)
6) coupes du quartier vertical (projet de studio)

FRONTIER
SAHARA
DESERT INN
FASHION SQUARE
SHOPPING CENTER
PHIL HARRIS
SAMMY DAVIS
DOWNTOWN
FREE PARKING
MILLION DOLLAR
GOLDEN NUGGET
GAMBLING HALL
Castaways
HOTEL
Mobil
SOUVENIRS
GIFTS
$6
Kansas City
Washington
can't top us.
Black Forest
STEAK
RICHELIEU
MOTEL
148
149

site / rez / toit

E4



150

objectifs

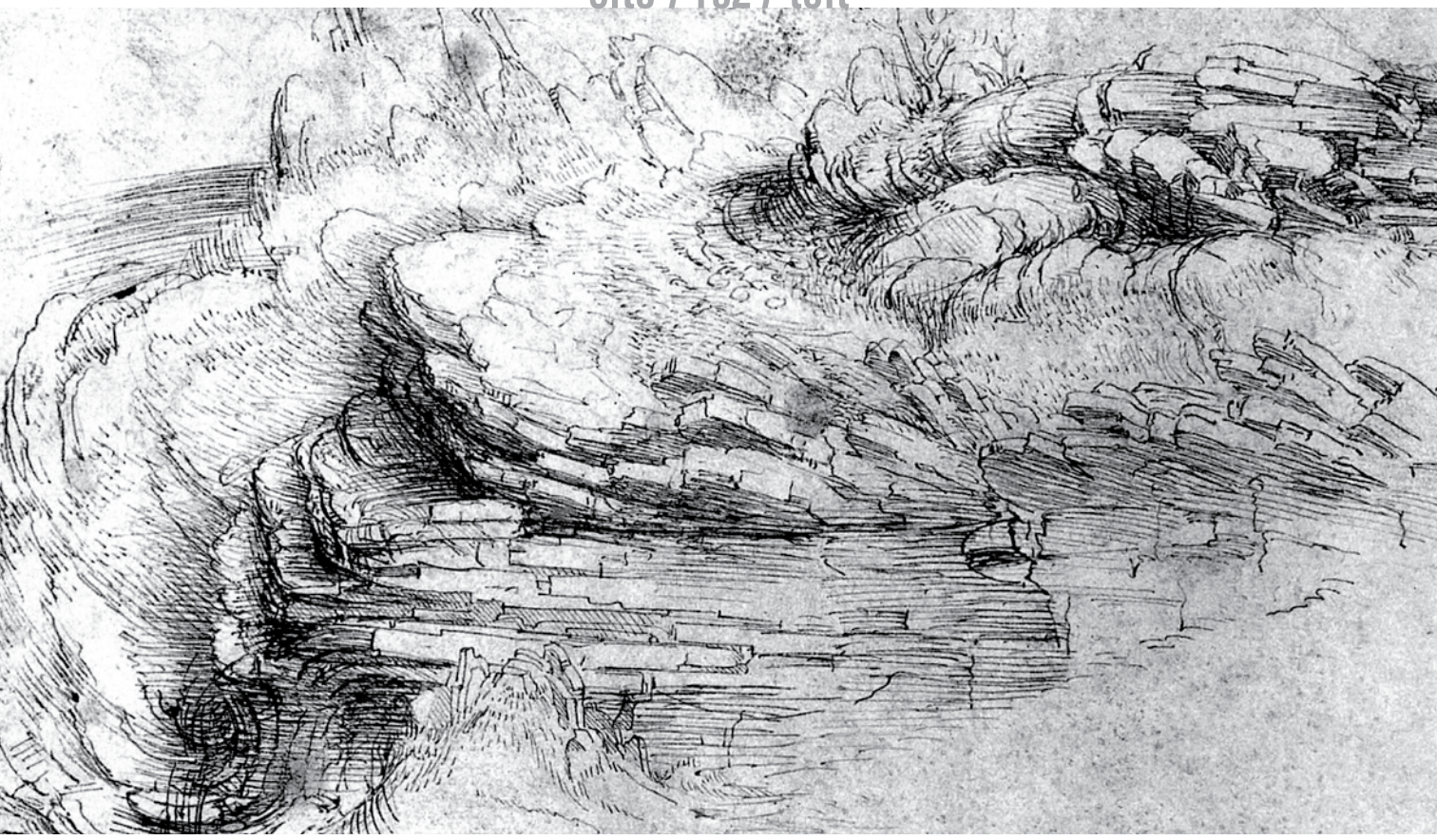
développer des stratégies pour l'insertion du projet dans le contexte • développer des stratégies concernant la transition du système horizontal de la ville au système vertical de la matrice • développer un ou plusieurs programmes pour le rez-de-chaussée et la toiture du quartier vertical, en relation avec les programmes déjà établis • articuler ces programmes dans un projet architectural

processus

le rez et le toit sont à envisager comme continuation de la topographie urbaine

formes

1) carte du site
2) diagrammes : site / rez / toit
3) programmes : développés au sein du studio
4) texte projet, cent mots max
5) plans et coupes, dessins des environs (rez/toit) dessiner et localiser les liens physiques et le rapport avec le site et le quartier lausannois, préparer les dessins pour l'insertion dans la carte verticale du projet (plan du quartier)
6) maquette : construction et développement du projet en maquette
7) carte du quartier vertical (projet de studio)
8) coupes du quartier vertical (projet de studio)

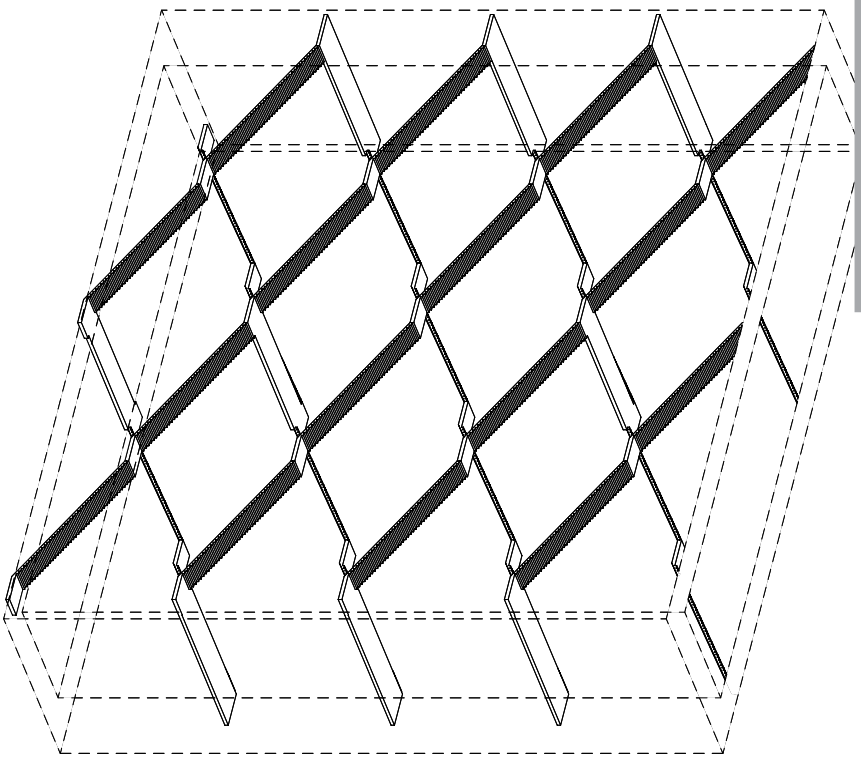


152

153

façades

E5



154

objectifs

développer des stratégies au sein du studio pour les 4 façades du projet • développer leur rapport à l'extérieur, comme ‹faces› de l'immeuble, contribuant à son identite • définir le rapport entre les façades et les rues escalier, qui se superposent, relevant ainsi à la fois du public et du privé

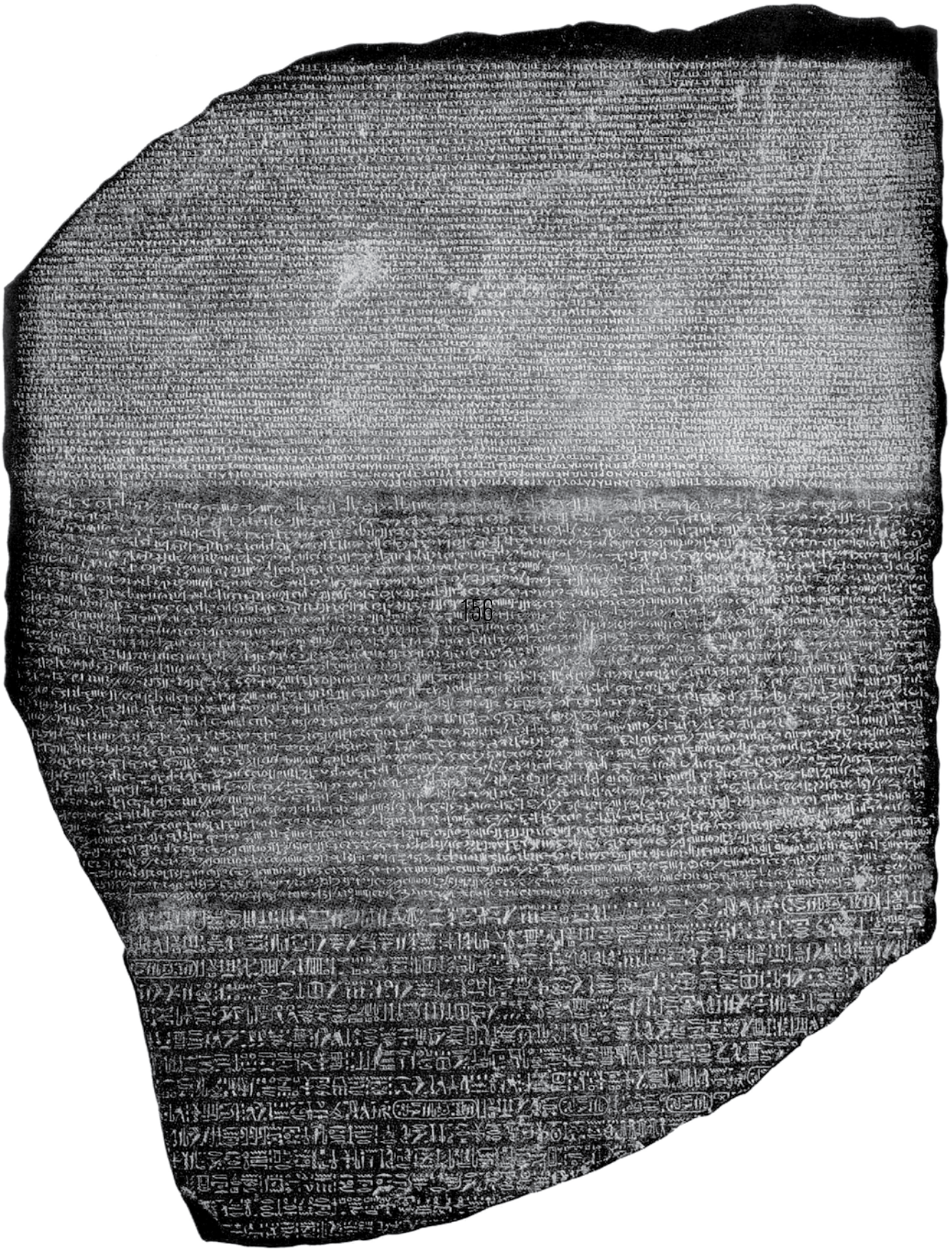
processus

définir l'épaisseur maximale des façades • définir la matérialité • définir les principes de construction

formes

1) cartes verticales des 4 façades : définir la stratégie pour les 4 façades
2) texte stratégies façades, cent mots max
3) plans et coupes : dessiner des coupes tranversales et longitudinales des façades, préparer les dessins pour l'insertion dans la carte verticale du projet (plan du quartier)
4) maquette : construction et développement du projet en maquette
5) dessins des 4 façades (projet de studio)

155


150

http://arpc167.epfl.ch/alice/WP_2011_S4/studiocheung/?category_name=extraits

[ALICE] y1 STUDIO CHEUNG
epfl > alice > y1 villes archipels 2011

Posts Comments

Search the blog

TOUS LES BLOGS
studio cheung
Urban Body
BLOG REVIEW
studio kössler
studio formery
studio pachoud
studio kronstrand
studio karácsony
studio guaita
studio seraj
studio noël
studio baur
studio meystre
studio dubach
studio erckrath
studio lenherr
studio masson
studio van der woude

BLOG archive
ALICE online
EPFL online

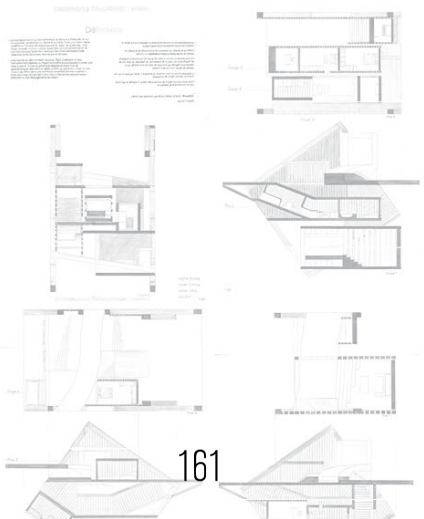
Flying Energy

PAR JONAS MOSIMANN, 2011/06/09

COMMENTS ARE CLOSED EXTRAITS, GÉNÉRIQUE, JONAS MOSIMANN

L'anti dispositif du normal

PAR TC, 2011/06/09



CARTE VERTICALE
EXTRAITS

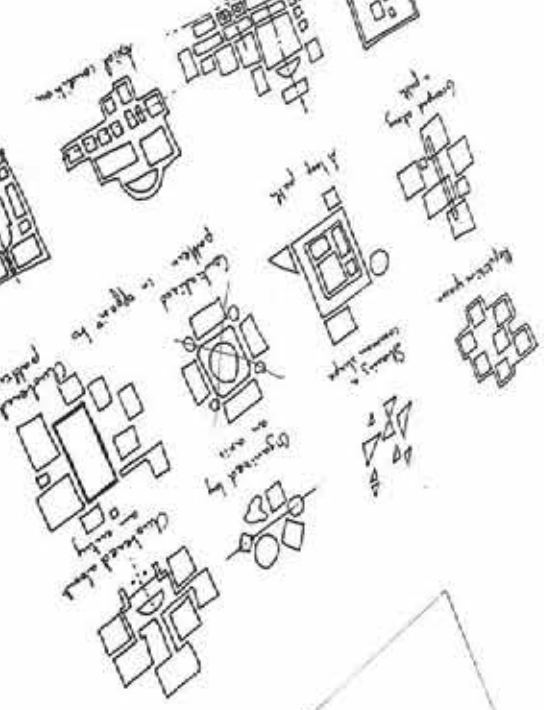
ÉTUDIANTS
Alric Marchand
Arlette Masabo Horugavye
Axel Chevroulet
Benjamin Gmür
Celia Uruty
Christopher Meier
Damien Hominal
Guillaume Bland
Ileana Romano
Jonas Mosimann
Mattia Bolondi
Nicolas Uebersax
Paul Bréchignac
Séverine Chardonnens
Sophie Herzog
Thibaut Menny
Tim Pham

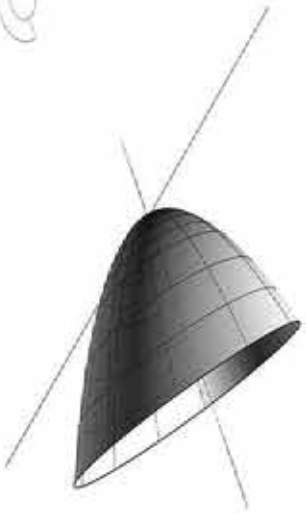
PHASES
> coordonnées personnelles

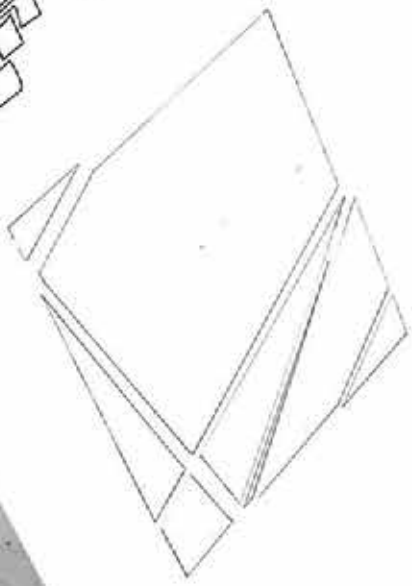
ARCHIVES
juillet 2011 (1)
juin 2011 (26)
mai 2011 (45)
avril 2011 (45)
mars 2011 (142)
février 2011 (1)

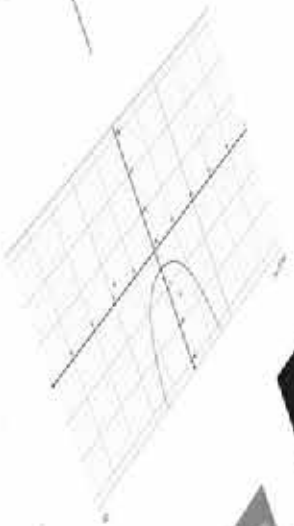
LOGIN
Nom d'utilisateur :
Mot de passe :
Se souvenir de moi
Login »

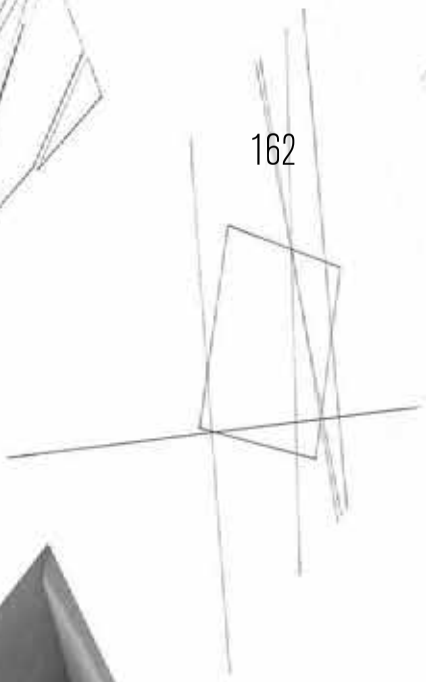
blog

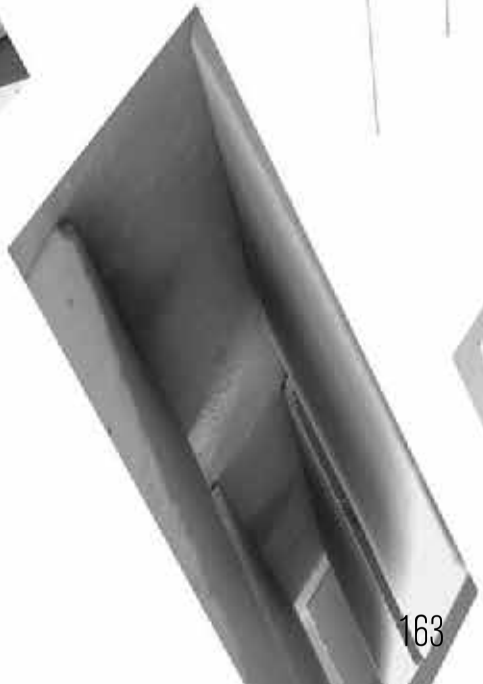


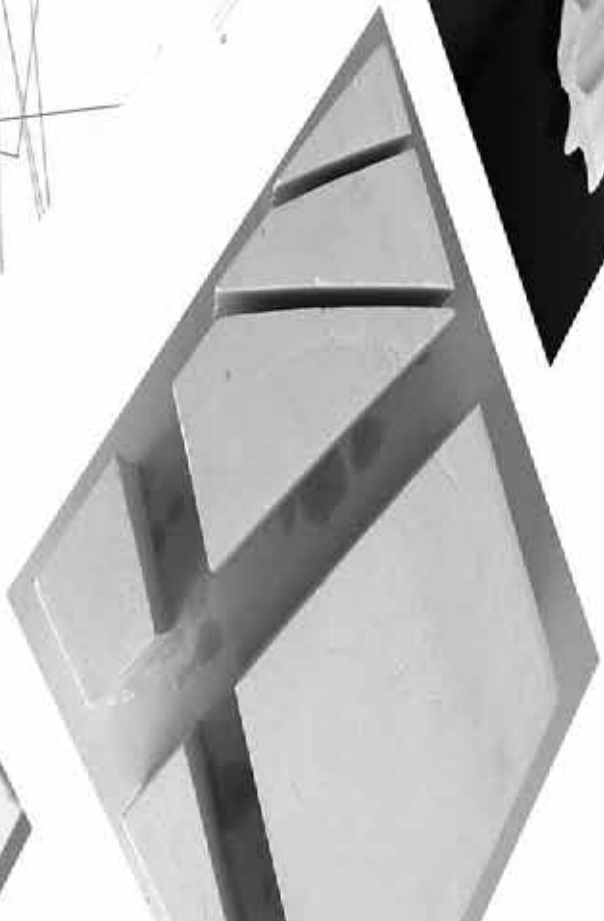


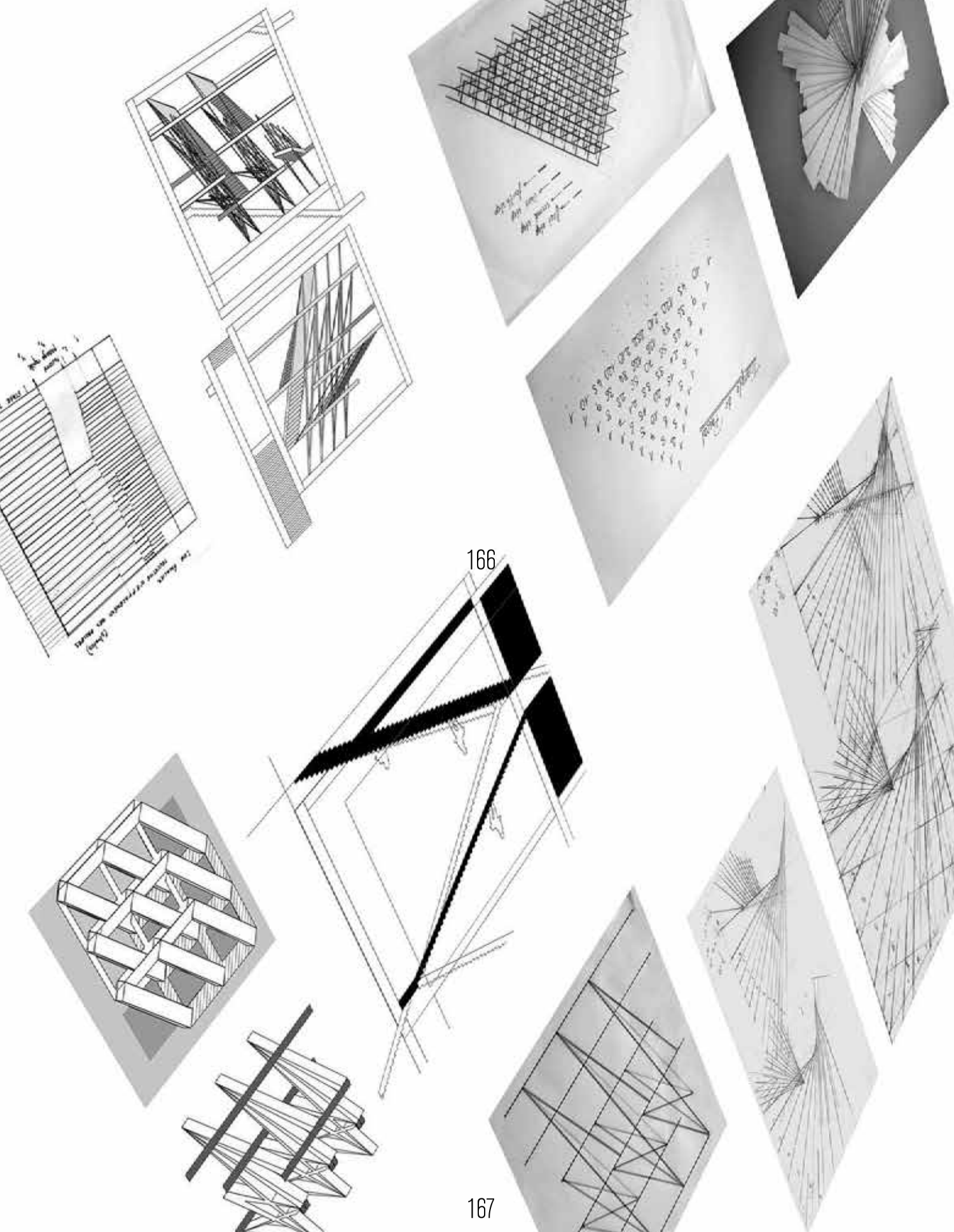


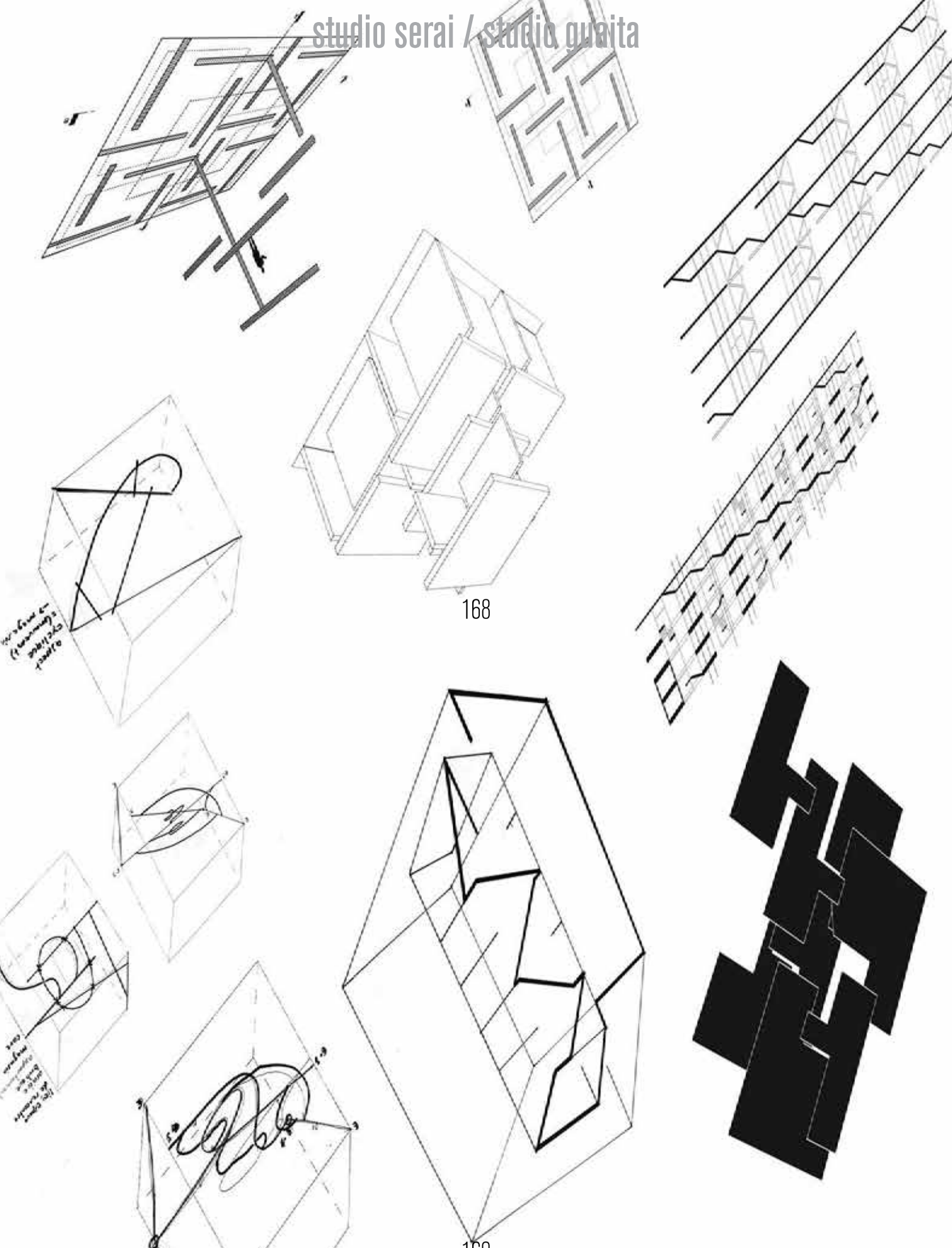


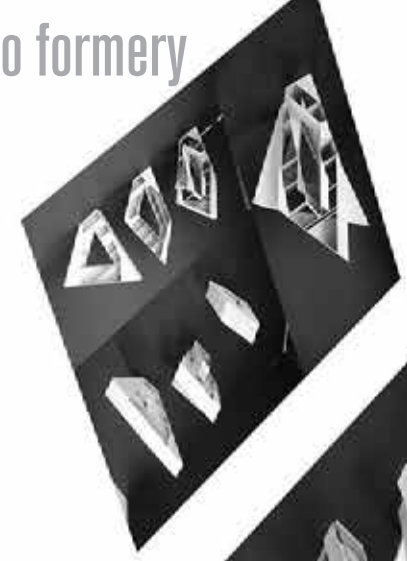


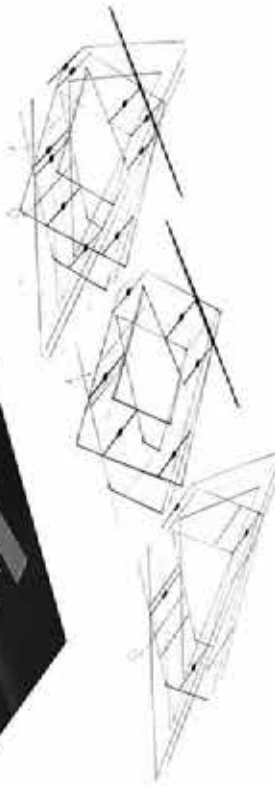


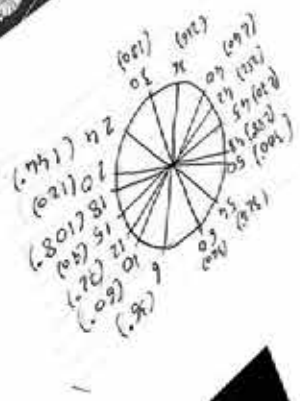


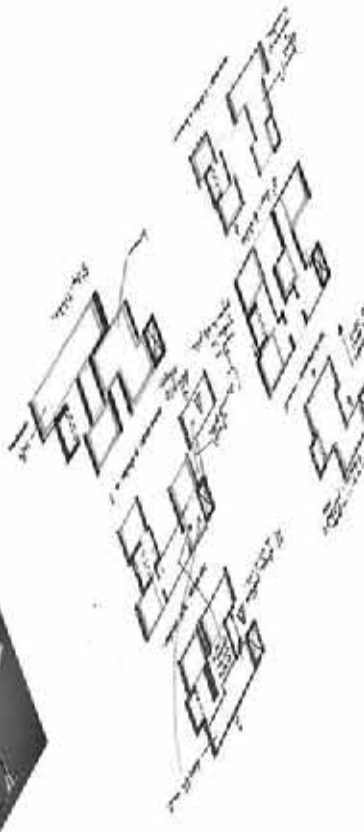


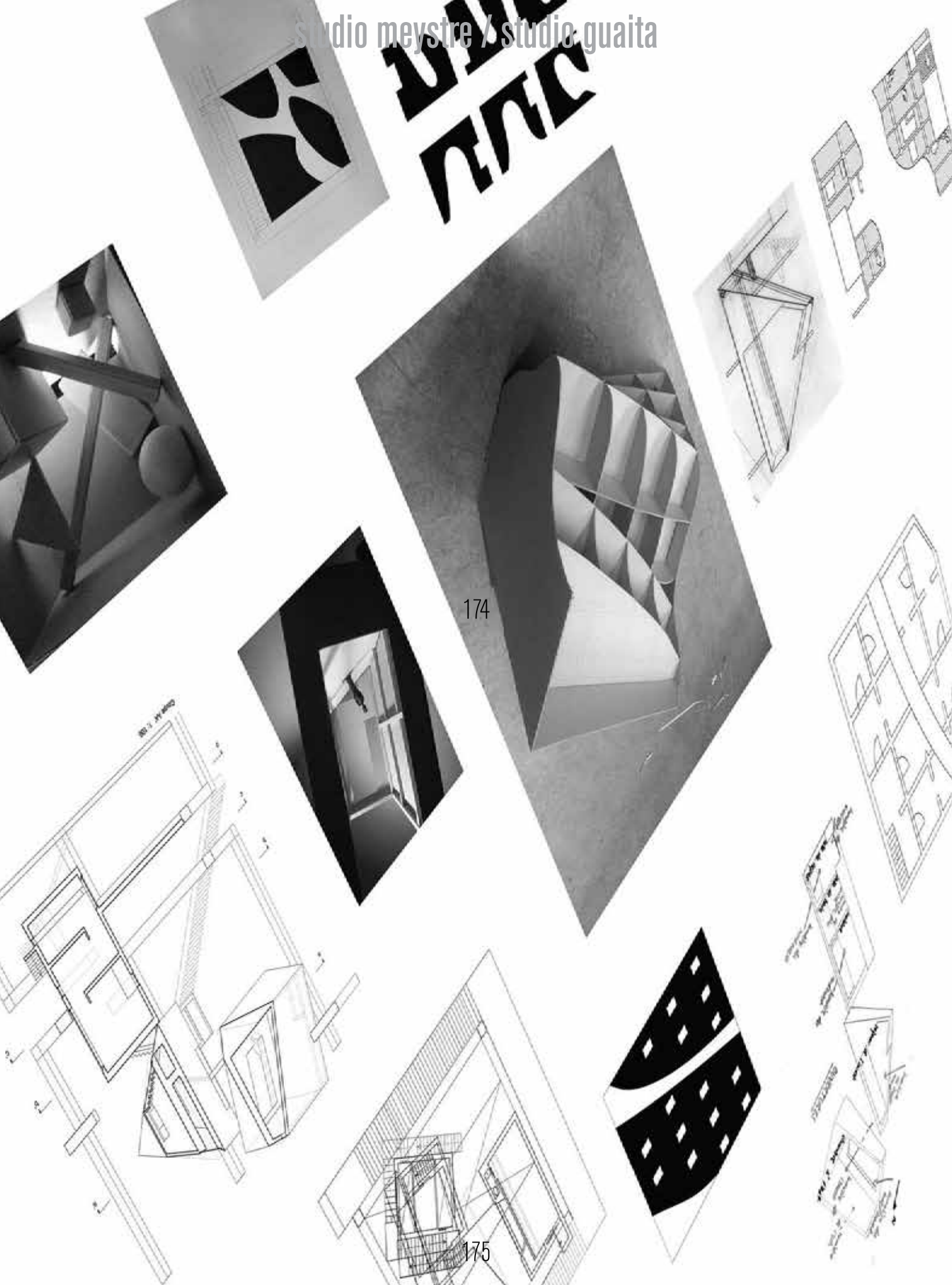


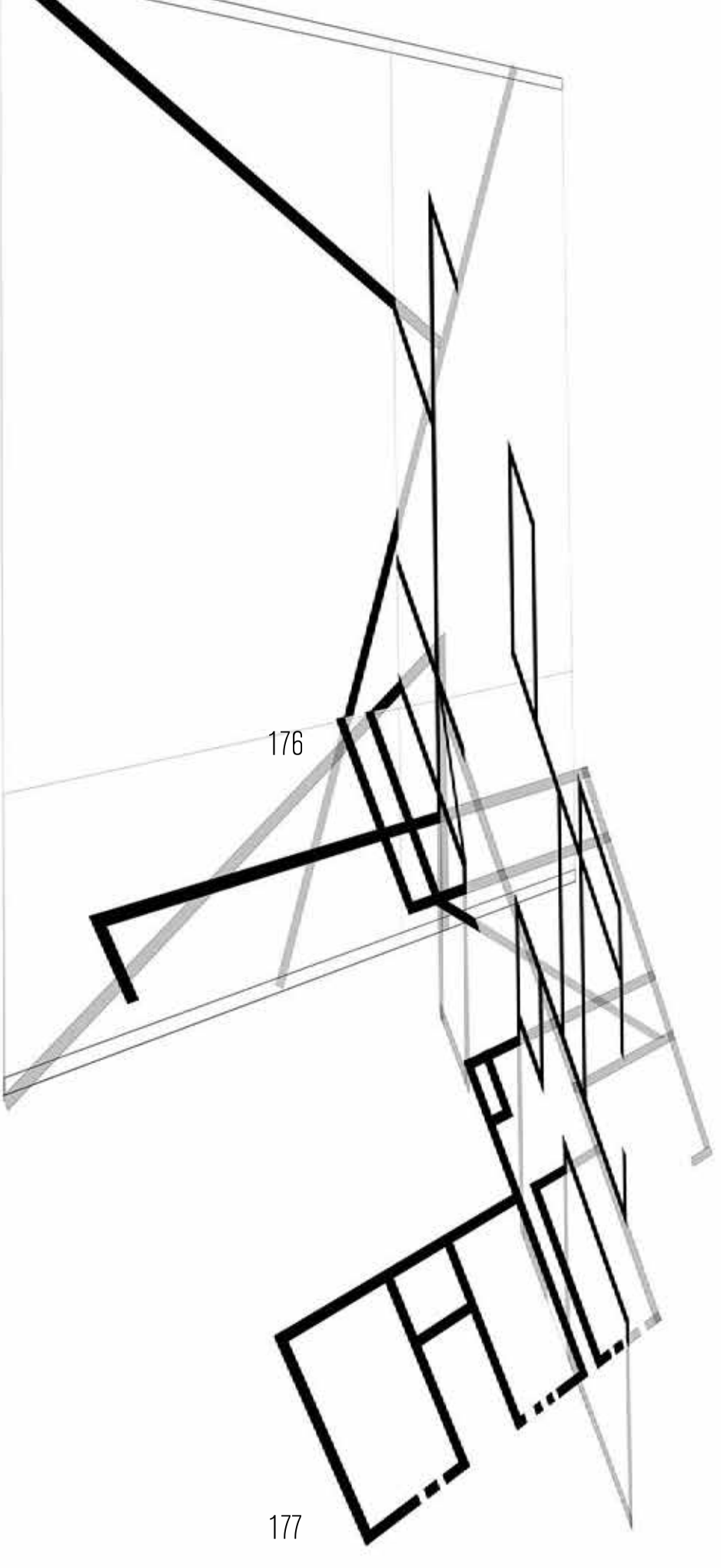


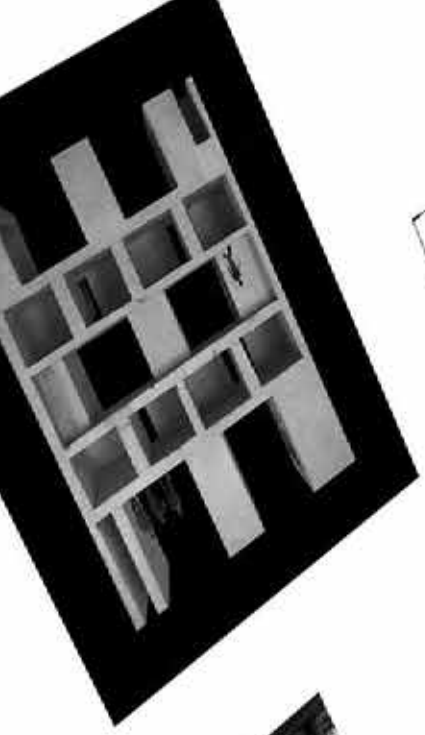


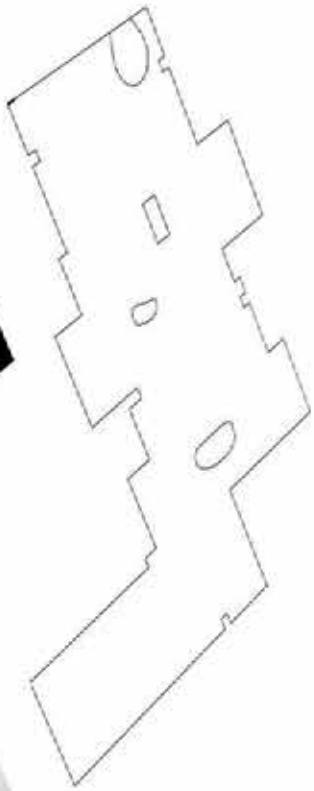


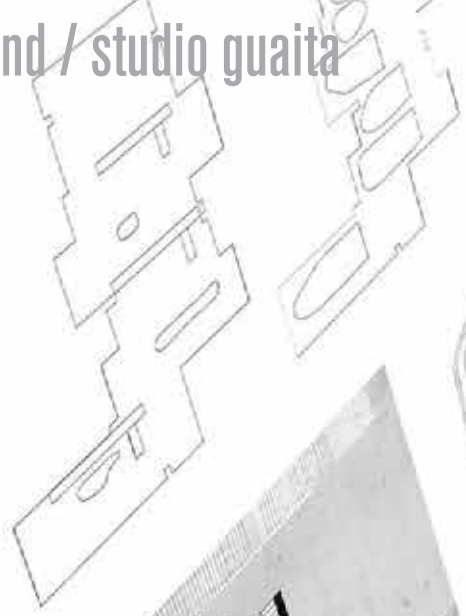


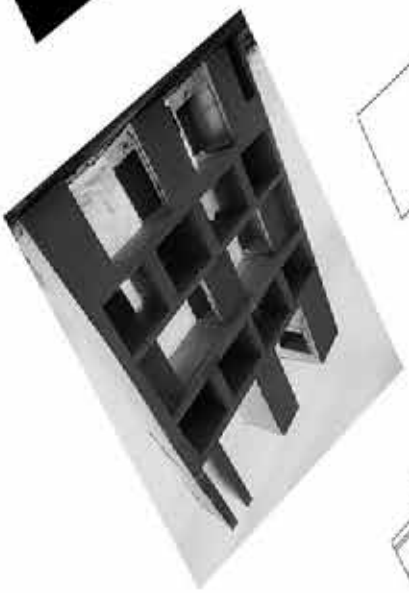


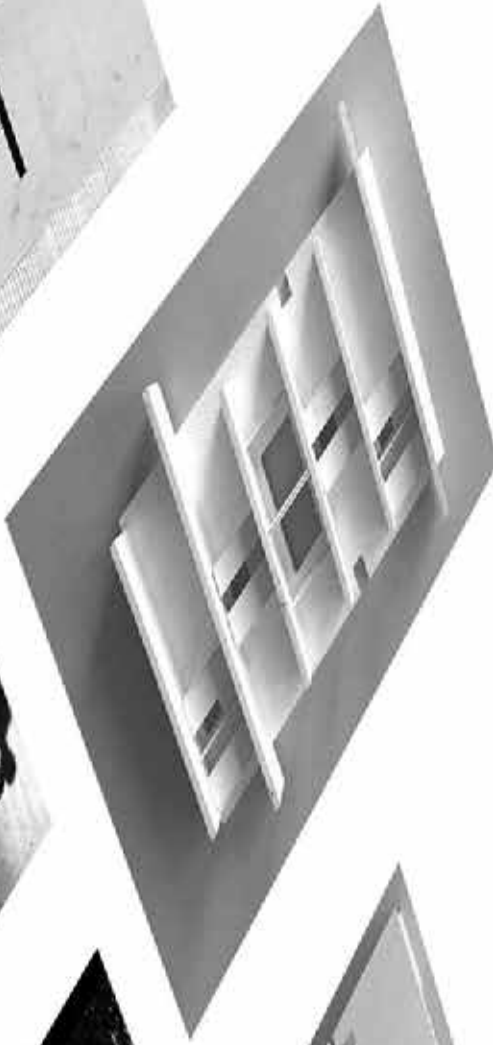


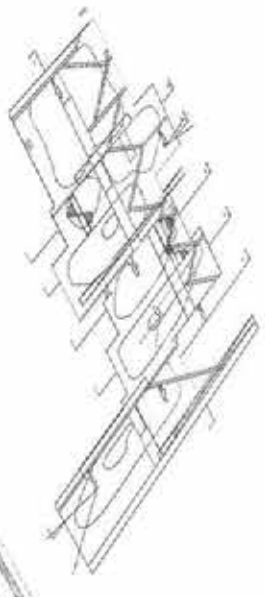


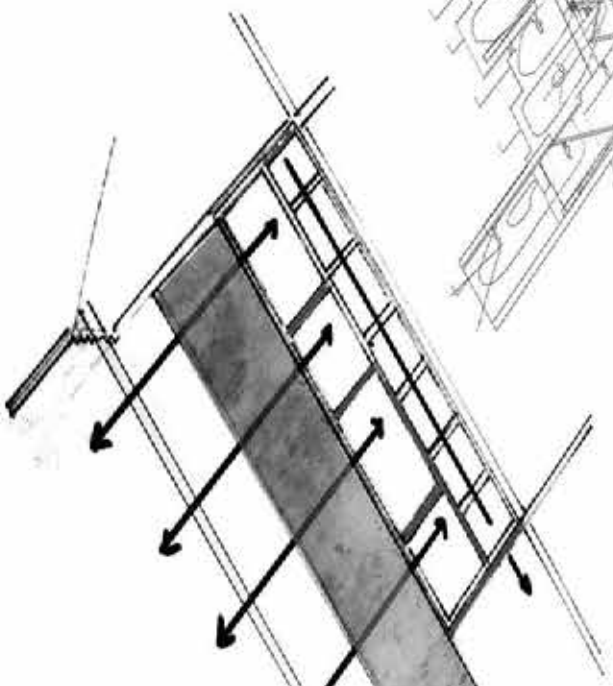


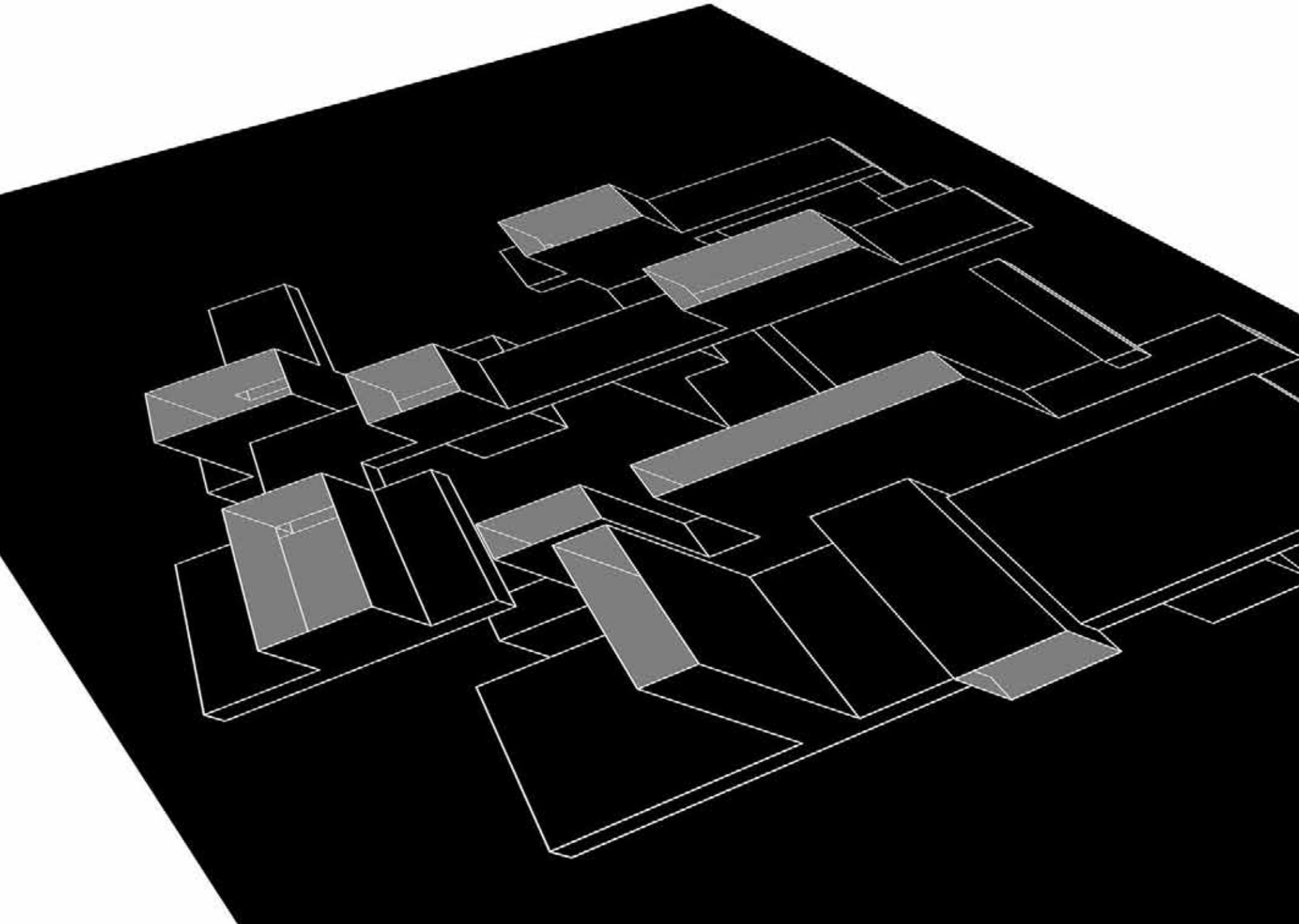


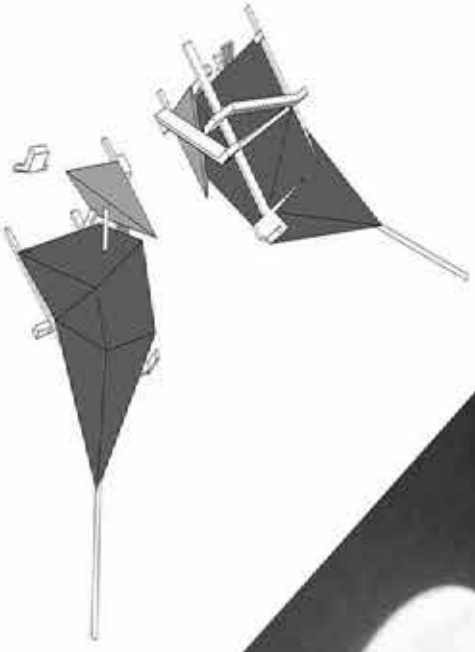


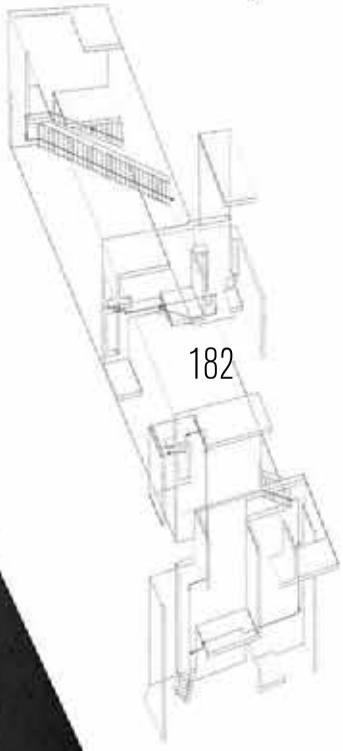


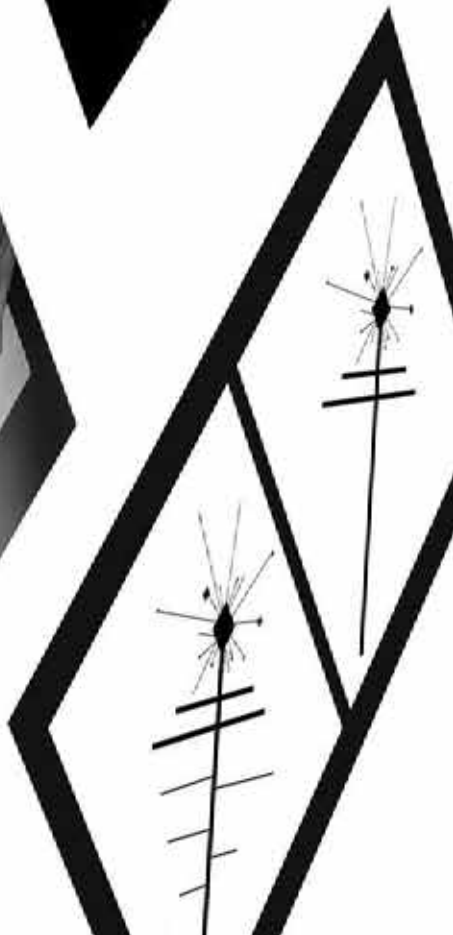


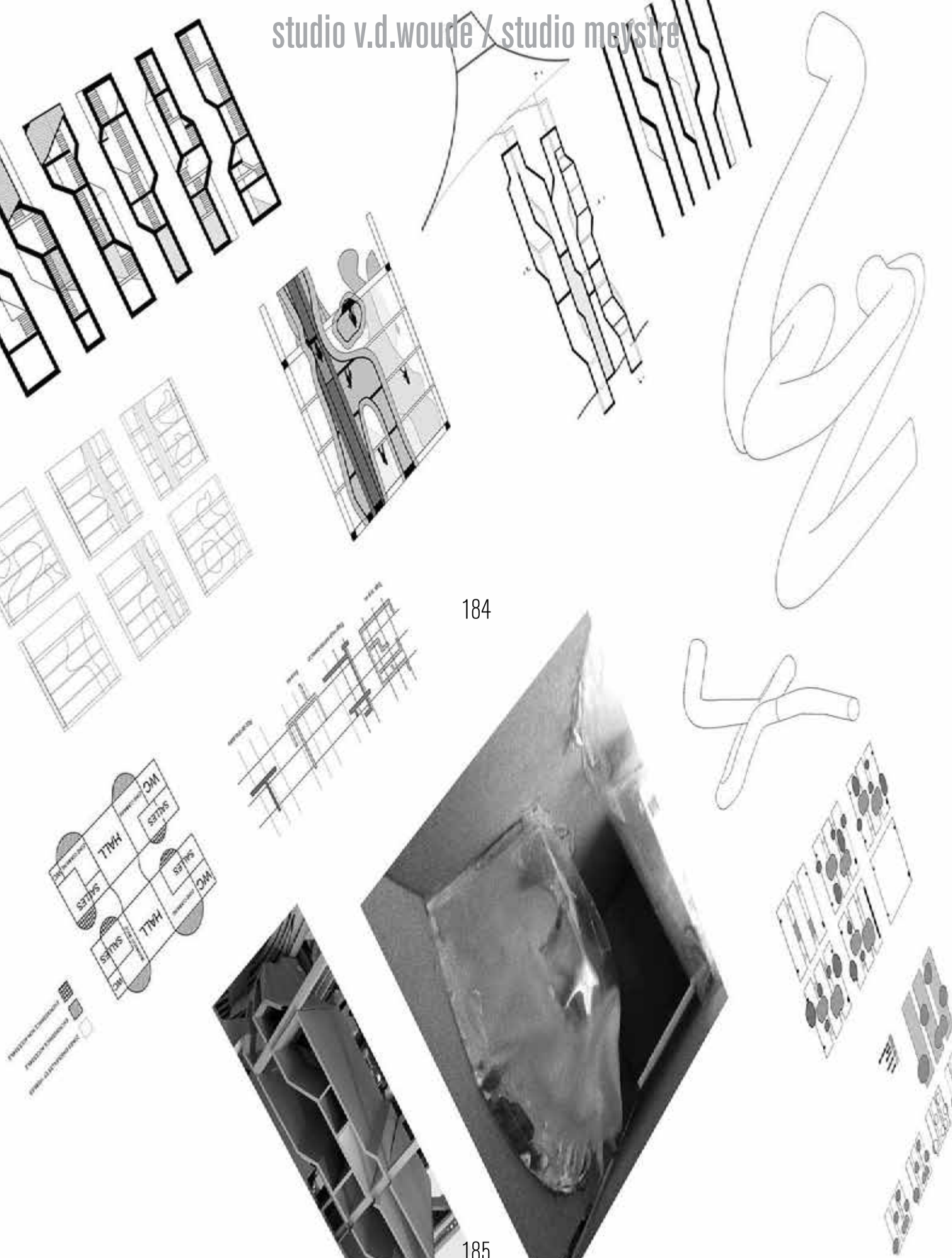


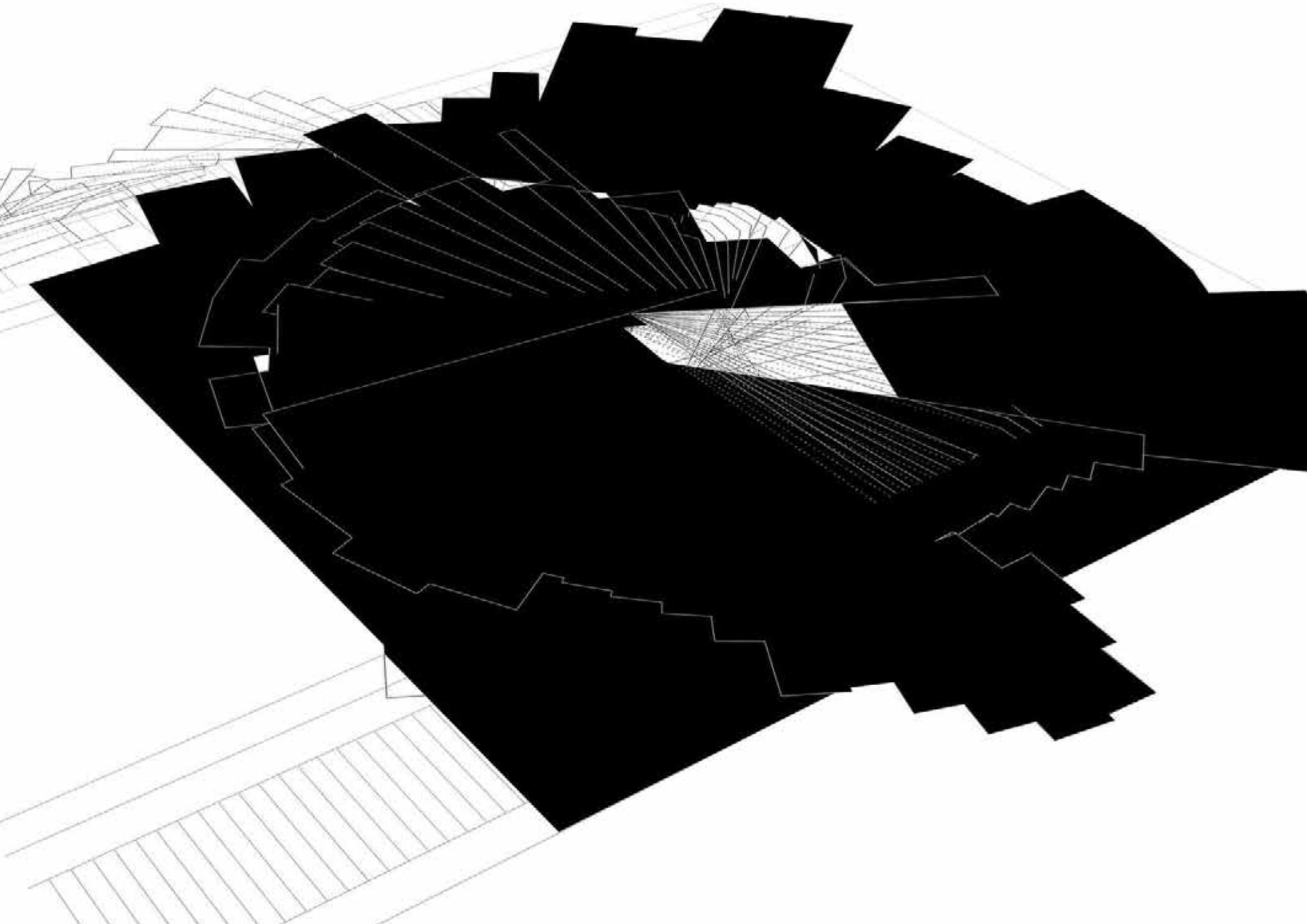


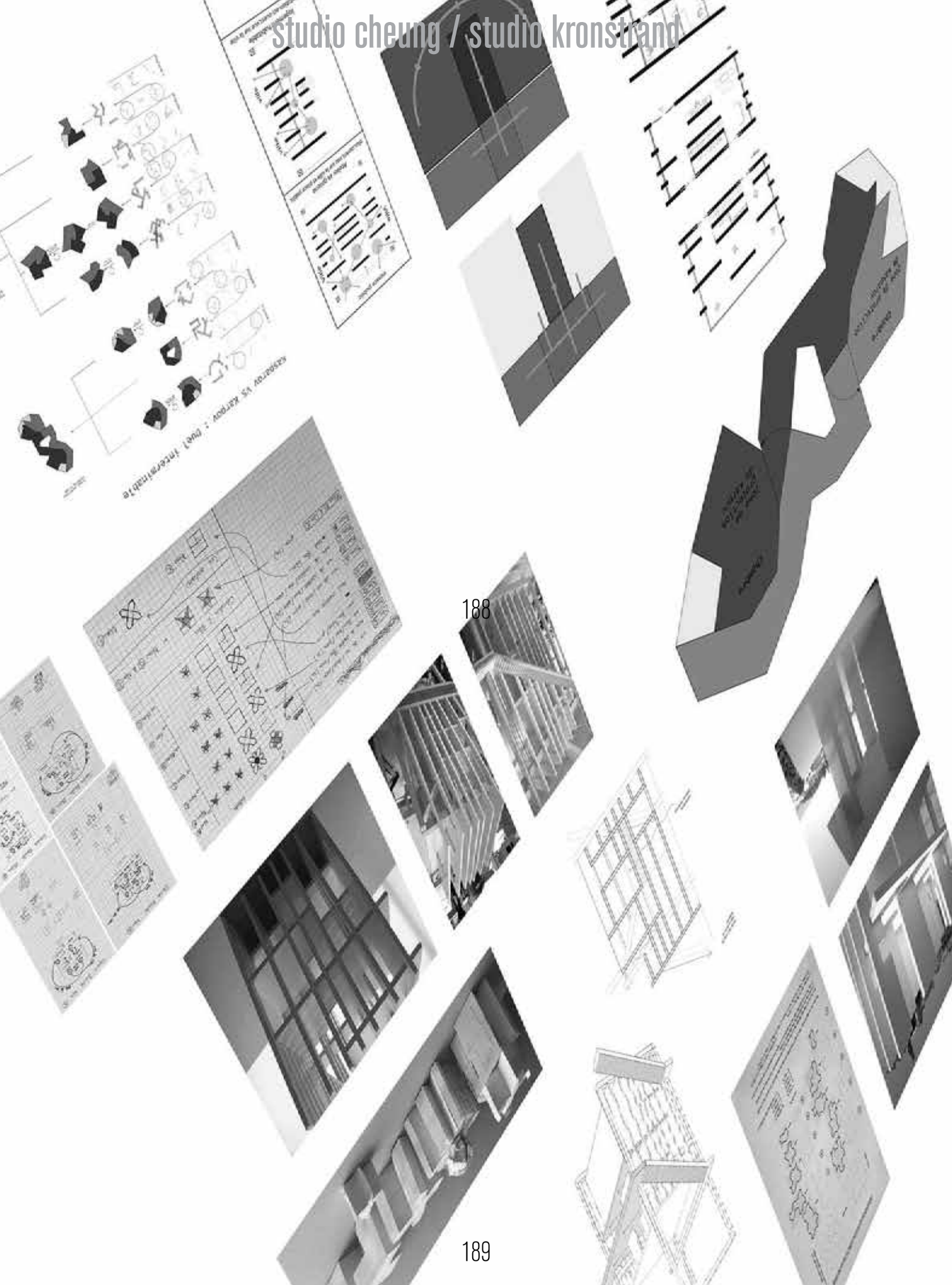







HALL
SALES
SALES
HALL
SALES
SALES
WC
WC





. . . the relief and design of structures appears more clearly when content, which is the living energy of meaning, is neutralized, somewhat like the architecture of an uninhabited or deserted city, reduced to its skeleton by some catastrophe of nature or art. A city no longer inhabited, not simply left behind, but haunted by meaning and culture, this state of being haunted, which keeps the city from returning to nature . . .
Jacques Derrida
Writing and Difference

The image on the cover of the fourth Italian edition of Aldo Rossi's *L'Architettura della città* summarizes in condensed form not only the ambivalent nature of Rossi's architectural work, but also the intrinsic problem of its relationship to the idea of city which is proposed by this book. This image, a horizontal section of the Mausoleum of Hadrian in the Castel Sant'Angelo in Rome, reads as a spiral. The spiral is associated with the form of the labyrinth, a construction which, according to classical myth, was the invention of Daedalus. Daedalus, as the only architect of mythology and the supposed inventor of many "wondrous" works of architecture, has become for history the symbol par excellence of the humanist architect. As such, the labyrinth, Daedalus's creation, can be considered emblematic of a humanist condition of architecture. But this is not the spiral's only meaning. As an unfolding path or route, the spiral has also been interpreted as a psychological figure, the symbol of a process of transformation. Thus, we are obliged to interpret Rossi's use of the image on the cover of his book in two ways: first, in terms of the spiral as a mausoleum, as representing a symbolic place of death, in this case—even if unconsciously on his part—that of humanism; and at the same time, in terms of the spiral as labyrinth, as representing a place of transformation.

The spiral has a further, more personal meaning for Rossi. It symbolizes his own rite of passage, his role as part of a generation progressively more distanced from the positivism of modern architecture by the collapse of historical time and left drifting into an uncertain present. While this book in many ways is a critique of the Modern Movement, it nevertheless reflects an ambivalence with respect to modernism. It suggests Rossi's own uncertainty as much with the general ideology of modernism as with the failure of the specific aspirations of modern architecture. Rossi's anxiety with respect to modernism is thus refracted through his sympathy with its very concerns. It was, after all, modernism which focused on the city as one of architecture's central problems. Prior to modernism, cities were thought to have evolved over time through a process which was an imitation of natural law. But in the view of the polemicists of the Modern Movement, this natural time had run out, and in its place succeeded the time of historicism.

For the architects of the early twentieth century, the appropriateness of the act of intervening clinically in the city's historical and natural evolution was beyond question. Supported by the enormous moral impetus of social and technological necessity (which had replaced the model of natural evolution), they attempted from the stronghold of their "castle of purity" to storm the bastion of evils identified with the nineteenth-century city. To them the stakes appeared higher than they had ever been. In this heroic climate of modernism the city of modern architecture, supposedly born out of a rupture of history, was progressively propelled by that very history toward the vision of a sanitized utopia.

The perceived failure of modern architecture to realize this utopia—either to supersede the nineteenth-century city or to mitigate its destruction after the

Editor's Introduc

The Houses of M
The Texts of Ana

bombings of the Second World War—became the primary condition confronting the architects of a generation which matured in the early 1960s. Their disillusionment and anger were in direct proportion to modern architecture's failure, as much with its unrealized aspirations—its castle of purity—as with their own sense of loss and the impossibility of return; these feelings were directed at the heroic fathers of modern architecture, both for having been and also for having failed. For Rossi's generation it was no longer possible to be a hero, no longer possible to be an idealist; the potential for such memories and fantasies had been taken away forever. No other generation had to follow such a sense of expectation with such a sense of loss. Cynicism and pessimism came to fill the void created by the loss of hope.

Now let us . . . suppose that Rome is not a human habitation but a psychical entity with a similarly long and copious past—an entity, that is to say, in which nothing that has once come into existence will have passed away and all the earlier phases of development continue to exist alongside the latest one. . . . If we want to represent historical sequence in spatial terms we can only do it by juxtaposition in space: the same space cannot have two different contents. . . . It shows us how far we are from mastering the characteristics of mental life by representing them in pictorial terms.
Sigmund Freud
Civilization and Its Discontents

The Architecture of the City along with all of Rossi's production is an attempt to build a different kind of castle from that of the moderns. It is an elaborate scaffold erected for and by someone who can no longer climb its steps to die a hero's death. Proposing an *other* architecture, an *other* architect, and most importantly, an *other* process for their understanding, it can be seen as an attempt to break not only from the traditional humanist definition of the relationship of object and subject, but also from the more recent modernist one. Modernism proposed a new interpretation of the subject which was never fulfilled by modern architecture; in this respect modern architecture can be seen as simply an extension of nineteenth-century functionalism. Rossi's new construct begins as a critique of the city of modern architecture and from this goes on to propose an *other* object.

The *other* object, the architecture of the book's title, is now defined in two ways: as the ultimate and verifiable data within the real city, and as an autonomous structure. But this data is not gathered and applied with the reductive scientism used by the proponents of the Modern Movement city, but rather through a more complex rationalism provided by urban geography, economics, and above all history. Nor is its autonomy entirely that of modernism, of the discipline of architecture in itself. Rather, it resides in architecture's specific processes and its built reality.

This twofold idea of the city as ultimate data—an archaeological artifact—and of the city as autonomous structure not only characterizes the new city as an *object*, but more importantly, and perhaps inadvertently, redefines its *subject*—the architect himself. As opposed to the humanist architect of the sixteenth century, and the functionalist architect of the twentieth century, Rossi's architect would seem to be an unheroic, autonomous researcher—much like his psychoanalyst counterpart who is similarly distanced from the object of his analysis and who no

longer believes in science or progress. However, not surprisingly, this redefinition of the architect as a neutral subject is problematic.

Whereas the humanist conception attempted an integration of subject and object, the modernist conception polemically attempted their separation. The problematic nature of the practice of modern architecture with respect to the theory of modernism has to do precisely with its inability to effect this separation and thus its contamination with imperatives from the humanist conception. Rossi intuitively understands this problem; but he cannot face the consequences of taking on the unrealized program of modernism. Therefore, his new formulation focuses on a mediating element: the process of the work. If the subject and the object are to be independent, it is now the process, previously considered neutral, which must assume the forces which formerly were contained in the subject and the object. Into this new idea of process Rossi reintroduces the elements of history and typology, but not as a nostalgia for narrative or a reductive scientism. Rather, history becomes analogous to a "skeleton" whose condition serves as a measure of time and, in turn, is measured by time. It is this skeleton which bears the imprint of the actions that have taken place and will take place in the city. For Rossi, architecture's history lies in its *material*; and it is this material which becomes the object of analysis—the city. Typology, on the other hand, becomes the instrument, the "apparatus"—to borrow a term which Rossi will later use in his *Scientific Autobiography*—of time's measurement; it attempts to be both logical and scientific. The skeleton and its measuring apparatus become the process and ultimately the object of the autonomous researcher. History and type, as components parts of research, allow for transformations of themselves which are "prearranged but still unforeseeable."

The skeleton, an image which also appears in Rossi's *Scientific Autobiography*, is a particularly useful analogue for this idea of city. For the skeleton links the city to history. It is a history which is limited to the historiographical act—to a pure knowledge of the past, without the historicizing imperative to determine the future. For Rossi, historicism, the modernist critique of history, is an impediment to invention. Historicism deals in causes or imperatives while history focuses on effects or facts. The skeleton thus provides an analogue for Rossi's understanding of history, for it is at once a structure and a ruin, a record of events and a record of time, and in this sense a statement of facts and not causes. But these are not its only attributes. For it is also an object that can be used to study its own structure. This structure has two aspects: one is its own abstract significance; the other is the precise nature of its individual parts. The latter is of particular importance because the mere study of structure—of the vertebrae of the skeleton—is far too general for Rossi. Any generalized framework acts as a mesh which always allows the most important parts to pass through—in this case, the city's most singular elements and those which give it its specificity.

Thus, the skeleton, which may on one level be compared to the urban plan, while a general structure of parts, is also a material artifact in itself: a collective artifact. The skeleton's nature as a collective artifact allows us to understand Rossi's metaphor of the city as a giant man-made house, a macrocosm of the individual house of man. Here the dissolution of scale becomes central to the argument, as will be seen. This giant house comes into being through a double process. One process is that of production, in the sense of the city as a work of *manufatto* (manufacture), an object literally made by the hands of men; the second process is that of time, which ultimately produces an autonomous artifact. The first process assumes a time which is only that of manufacture—a time with no

before or after; it relates the object of manufacture, which has no extensive or indeterminate history, to man. The second process is not only singular as opposed to collective, but it supersedes man in that it has its own reason and motivation and thus its own autonomous form, which, by virtue of its not being determined by the subject man, is independent of its use.

This latter process, that of time, can be seen in Rossi's concept of *permanence*, which affects collective and individual artifacts in the city in different ways. The two main permanences in the city are housing and monuments. With respect to the first, Rossi distinguishes between housing and individual houses. Housing is a permanence in the city while individual houses are not; thus, a residential district in the city may persist as such over many centuries, while individual houses within a district will tend to change. With respect to monuments, the relationship is the opposite, for here it is the individual artifact that persists in the city. Monuments are defined by Rossi as primary elements in the city which are persistent and characteristic urban artifacts. They are distinguished from housing, the other primary element in the city, by their nature as a place of symbolic function, and thus a function related to time, as opposed to a place of conventional function, which is only related to use.

As a permanence and a primary element in the city, a monument is dialectically related to the city's growth, and this dialectic of permanence and growth is characteristic of time in Rossi's skeleton-city. It implies a city which not only possesses a before and an after, but which is defined by their interrelationship. Rossi defines primary elements as "those elements which can both retard and accelerate the process of urbanization in a city." Thus they are catalytic. When a monument retards the process of urbanization, it is considered by Rossi to be "pathological." The Alhambra in Granada is an example of one such part of a city functioning as a museum piece. In the city whose analogue is the skeleton, such a museum piece is like an embalmed body: it gives only the appearance of being alive.

These preserved or pathological permanences, mummified presences in the city, often tend to owe their permanent character to their location within a specific context. In this sense, the quasi-naturalistic urbanism of the contemporary "contextualists" is dialectically opposed, in Rossi's view, to the concept of evolutionary time. For Rossi real time tends to erode and supersede the neatly circumscribed and meticulously observed imagery of a specific urban context. In light of the recent development of a so-called contextual urbanism which has come to dominate urban thought some fifteen years after the original publication of this book, Rossi's text can be seen as an anticipatory argument against the "empty formalism" of context reductively seen as a plan relationship of figure and ground.

However, permanences in the city are not only "pathological." At times they may be "propelling." They serve to bring the past into the present, providing a past that can still be experienced. Artifacts like the Theater at Arles or the Palazzo della Ragione in Padua tend to synchronize with the process of urbanization because they are not defined only by an original or previous function, nor by their context, but have survived precisely because of their form—one which is able to accommodate different functions over time. Here again, the analogue of the skeleton can be seen to be quite precise. Like the skeleton which is not living and has lost its original function, only its form remaining intact, the propelling permanence continues to function as a record of time. This argument, which in itself is a critique of "naive functionalism," contains within it Rossi's concept of specific place or *locus*.

The *locus* is a component of an individual artifact which, like permanence, is determined not just by space but also by time, by topography and form, and, most importantly, by its having been the site of a succession of both ancient and more recent events. For Rossi, the city is a theater of human events. This theater is no longer just a representation; it is a reality. It absorbs events and feelings, and every new event contains within it a memory of the past and a potential memory of the future. Thus, while the locus is a site which can accommodate a series of events, it also in itself *constitutes* an event. In this sense, it is a unique or characteristic place, a "*locus solus*." Its singularity is recognizable in signs that come to mark the occurrence of these events. Included in this idea of the *locus solus*, then, is the specific but also universal relationship between a certain site and the buildings that are on it. Buildings may be signs of events that have occurred on a specific site; and this threefold relationship of site, event, and sign becomes a characteristic of urban artifacts. Hence, the *locus* may be said to be the place on which architecture or form can be imprinted. Architecture gives form to the singularity of place, and it is in this specific form that the *locus* persists through many changes, particularly transformations of function. Rossi uses the example of the city of Split in Yugoslavia. He says:
The city of Split which grew up within the walls of Diocletian's palace gave new uses and new meanings to unchangeable forms. This is symbolic of the meaning of the architecture of the city, where the broadest adaptability to multiple functions corresponds to an extreme precision of form.

This relationship suggests a different limit to history. History exists so long as an object is in use; that is, so long as a form relates to its original function. However, when form and function are severed, and only form remains vital, history shifts into the realm of memory. When history ends, memory begins. The singular form of Split now not only signifies its own individuality, but at the same time, it is also a sign, a record of events that are part of a collective—that is, urban—memory. History comes to be known through the relationship between a collective memory of events, the singularity of place (*locus solus*), and the sign of the place as expressed in form.

Thus is can be said that the process by which the city is imprinted with form is urban history, but the succession of events constitutes its memory. The "soul of the city," an idea derived by Rossi from the French urban geographers, resides in its history; once this soul is given form, it becomes the sign of a place. Memory becomes the guide to its structure. If time in the chronological sense belonged to a classical context, and in the historicist sense to a modernist context, then once associated with memory rather than history, it moves into a *psychological* context.

ISBN-13: 9780262680431

This century has been a losing battle with the issue of quantity.

In spite of its early promise, its frequent bravery, urbanism has been unable to invent and implement at the scale demanded by its apocalyptic demographics. In 20 years, Lagos has grown from 2 to 7 to 12 to 15 million; Istanbul has doubled from 6 to 12. China prepares for even more staggering multiplications.

How to explain the paradox that urbanism, as a profession, has disappeared at the moment when urbanization everywhere — after decades of constant acceleration — is on its way to establishing a definitive, global "triumph" of the urban condition?

Modernism's alchemistic promise — to transform quantity into quality through abstraction and repetition — has been a failure, a hoax: magic that didn't work. Its ideas, aesthetics, strategies are finished. Together, all attempts to make a new beginning have only discredited the *idea* of a new beginning. A collective shame in the wake of this fiasco has left a massive crater in our understanding of modernity and modernization.

What makes this experience disconcerting and (for architects) humiliating is the city's defiant persistence and apparent vigor, in spite of the collective failure of all agencies that act on it or try to influence it — creatively, logistically, politically.

The professionals of the city are like chess players who lose to computers. A perverse automatic pilot constantly

outwits all attempts at capturing the city, exhausts all ambitions of its definition, ridicules the most passionate assertions of its present failure and future impossibility, steers it implacably further on its flight forward. Each disaster foretold is somehow absorbed under the infinite blanketing of the urban.

Even as the apotheosis of urbanization is glaringly obvious and mathematically inevitable, a chain of rear-guard, escapist actions and positions postpones the final moment of reckoning for the two professions formerly most implicated in making cities — architecture and urbanism. Pervasive urbanization has modified the urban condition itself beyond recognition. "The" city no longer exists. As the concept of city is distorted and stretched beyond precedent, each insistence on its primordial condition — in terms of images, rules, fabrication — irrevocably leads via nostalgia to irrelevance.

For urbanists, the belated rediscovery of the virtues of the classical city at the moment of their definitive impossibility may have been the point of no return, fatal moment of disconnection, disqualification. They are now specialists in phantom pain: doctors discussing the medical intricacies of an amputated limb.

The transition from a former position of power to a reduced station of relative humility is hard to perform. Dissatisfaction with the contemporary city has not led to the development of a credible alternative; it has, on the contrary, inspired only more refined ways of

articulating dissatisfaction. A profession persists in its fantasies, its ideology, its pretension, its illusions of involvement and control, and is therefore incapable of conceiving new modesties, partial interventions, strategic realignments, compromised positions that might influence, redirect, succeed in limited terms, regroup, begin from scratch even, but will never reestablish control.

Because the generation of May '68 — the largest generation ever, caught in the "collective narcissism of a demographic bubble" — is now finally in power, it is tempting to think that it is responsible for the demise of urbanism — the state of affairs in which cities can no longer be made — paradoxically *because* it rediscovered and reinvented the city.

Sous le pavé, la plage (under the pavement, beach): initially, May '68 launched the idea of a new beginning for the city. Since then, we have been engaged in two parallel operations: documenting our overwhelming awe for the existing city, developing philosophies, projects, prototypes for a preserved *and* reconstituted city and, at the same time, laughing the professional field of urbanism out of existence, dismantling it in our contempt for those who planned (and made huge mistakes in planning) airports, New Towns, satellite cities, highways, high-rise buildings, infrastructures, and all the other fallout from modernization. After sabotaging urbanism, we have ridiculed it to the point where entire university departments are closed,

offices bankrupted, bureaucracies fired or privatized. Our "sophistication" hides major symptoms of cowardice centered on the simple question of taking positions — maybe the most basic action in making the city. We are simultaneously dogmatic and evasive. Our amalgamated wisdom can be easily caricatured: according to Derrida we cannot be *Whole*, according to Baudrillard we cannot be *Real*, according to Virilio we cannot be *There*.

"Exiled to the Virtual World": plot for a horror movie.

Our present relationship with the "crisis" of the city is deeply ambiguous: we still blame others for a situation for which both our incurable utopianism and our contempt are responsible. Through our hypocritical relationship with power — contemptuous yet covetous — we dismantled an entire discipline, cut ourselves off from the operational, and condemned whole populations to the impossibility of encoding civilizations on their territory — the subject of urbanism.

Now we are left with a world without urbanism, only architecture, ever more architecture. The neatness of architecture is its seduction; it defines, excludes, limits, separates from the "rest" — but it also consumes. It exploits and exhausts the potentials that can be generated finally only by urbanism, and that only the specific imagination of urbanism can invent and renew.

The death of urbanism — our refuge in the parasitic security of architecture — creates an immanent disaster: more and more substance is grafted on starving roots.

In our more permissive moments, we have surrendered to the aesthetics of chaos — "our" chaos. But in the technical sense chaos is what happens when nothing happens, not something that can be engineered or embraced; it is something that infiltrates; it cannot be fabricated. The only legitimate relationship that architects can have with the subject of chaos is to take their rightful place in the army of those devoted to resist it, and fail.

If there is to be a "new urbanism" it will not be based on the twin fantasies of order and omnipotence; it will be the staging of uncertainty; it will no longer be concerned with the arrangement of more or less permanent objects but with the irrigation of territories with potential; it will no longer aim for stable configurations but for the creation of enabling fields that accommodate processes that refuse to be crystallized into definitive form; it will no longer be about meticulous definition, the imposition of limits, but about expanding notions, denying boundaries, not about separating and identifying entities, but about discovering unnameable hybrids; it will no longer be obsessed with the city but with the manipulation of infrastructure for endless intensifications and diversifications, shortcuts and redistributions — the reinvention of psychological space. Since the urban is now pervasive, urbanism will never again be about the "new," only about the "more" and the "modified." It will not be about the civilized, but about underdevelopment. Since it is out of control, the urban is about to become a major vector of the imagination. Redefined, urbanism will

not only, or mostly, be a profession, but a way of thinking, an ideology: to accept what exists. We were making sand castles. Now we swim in the sea that swept them away.

To survive, urbanism will have to imagine a new newness. Liberated from its atavistic duties, urbanism redefined as a way of operating on the inevitable will attack architecture, invade its trenches, drive it from its bastions, undermine its certainties, explode its limits, ridicule its preoccupations with matter and substance, destroy its traditions, smoke out its practitioners.

The seeming failure of the urban offers an exceptional opportunity, a pretext for Nietzschean frivolity. We have to imagine 1,001 other concepts of city; we have to take insane risks; we have to dare to be utterly uncritical; we have to swallow deeply and bestow forgiveness left and right. The certainty of failure has to be our laughing gas/oxygen; modernization our most potent drug. Since we are not responsible, we have to become irresponsible.

In a landscape of increasing expediency and impermanence, urbanism no longer is or has to be the most solemn of our decisions; urbanism can lighten up, become a *Gay Science*—Lite Urbanism.

What if we simply declare that there *is* no crisis—redefine our relationship with the city not as its makers but as its mere subjects, as its supporters?

More than ever, the city is all we have.

1994

S, M, L, XL: 1-885254-01-6

971

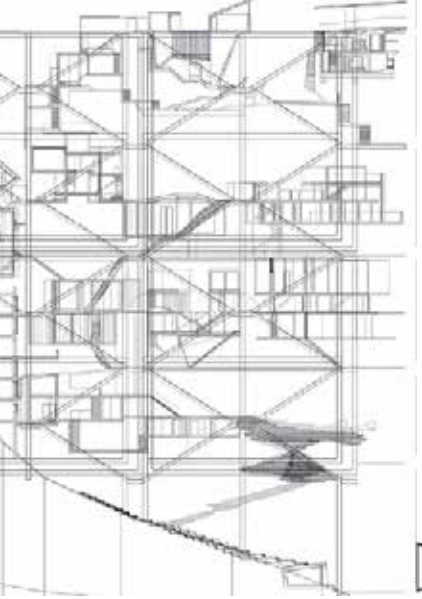
mid-

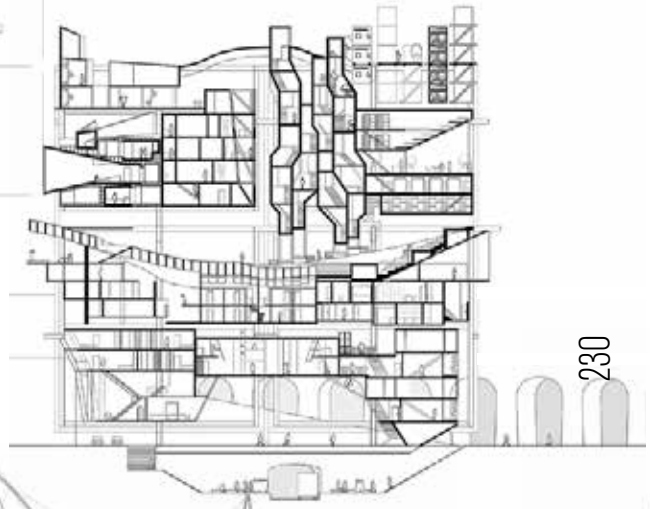
206

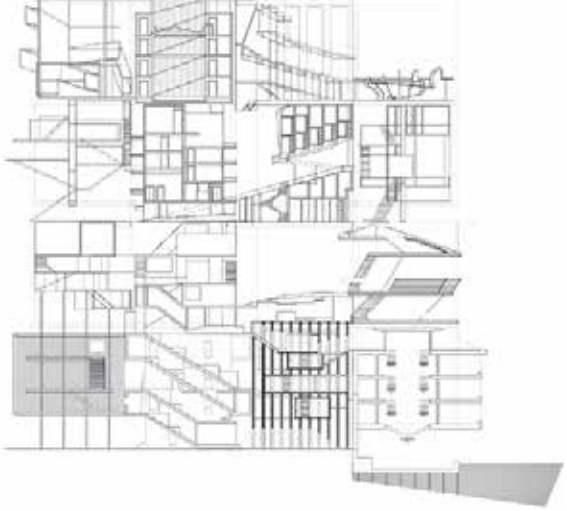
term

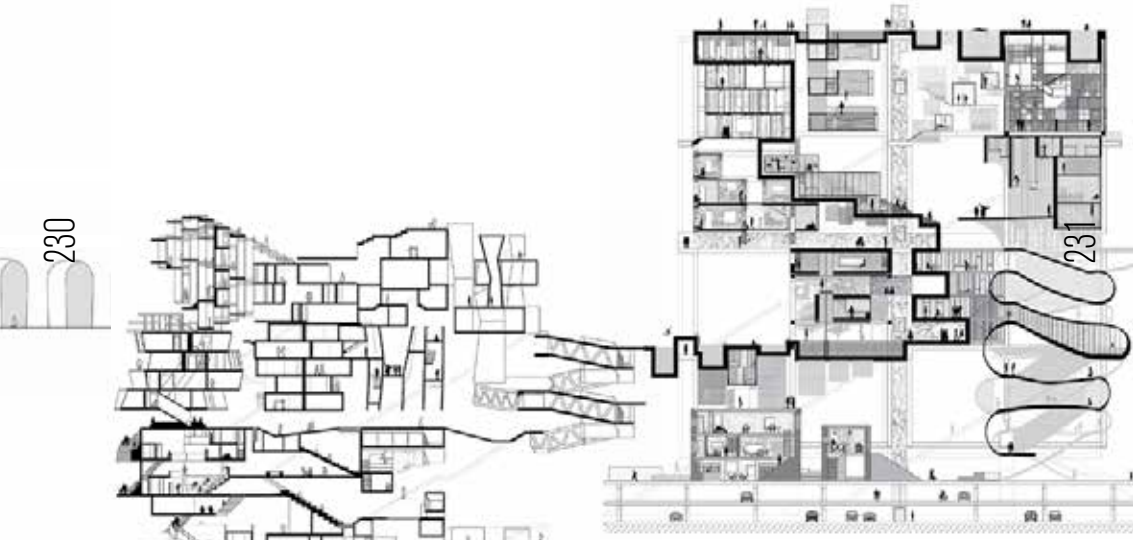
207

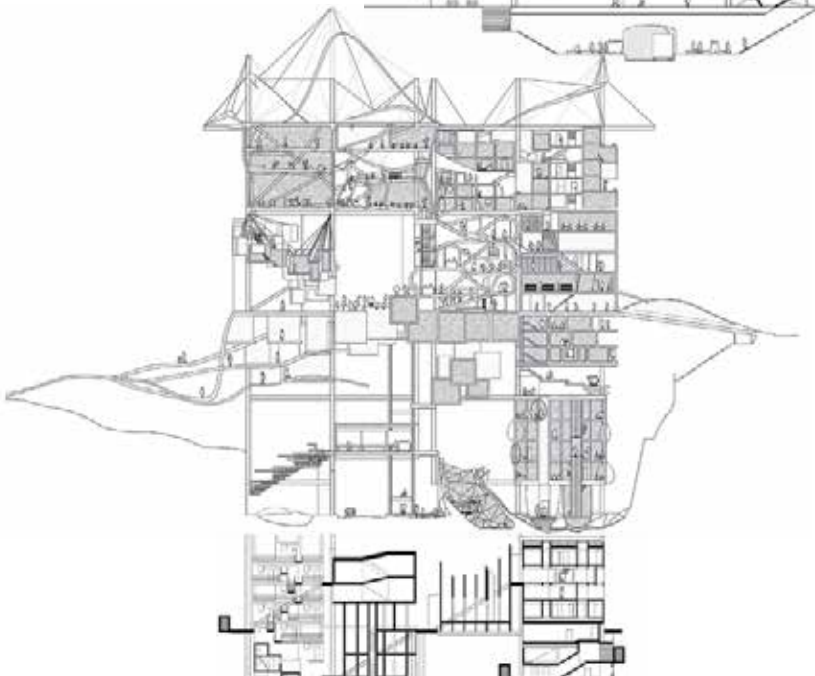
final

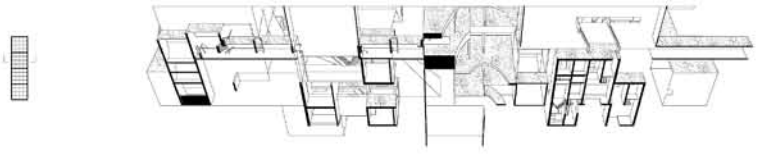


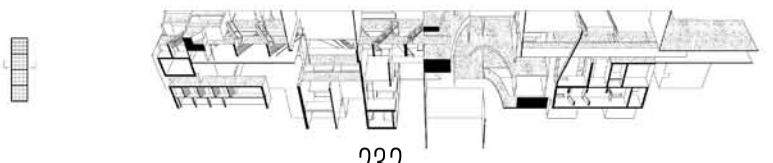




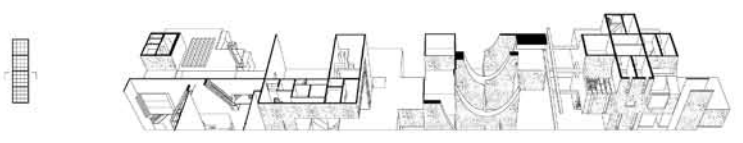


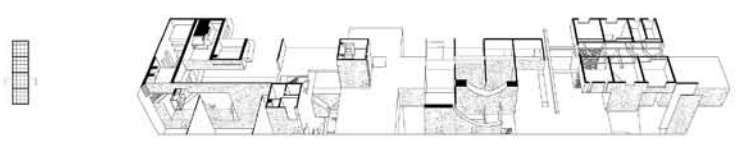


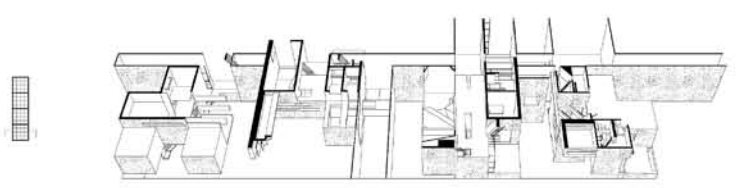


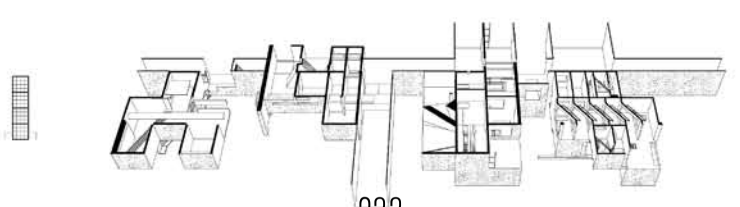


232

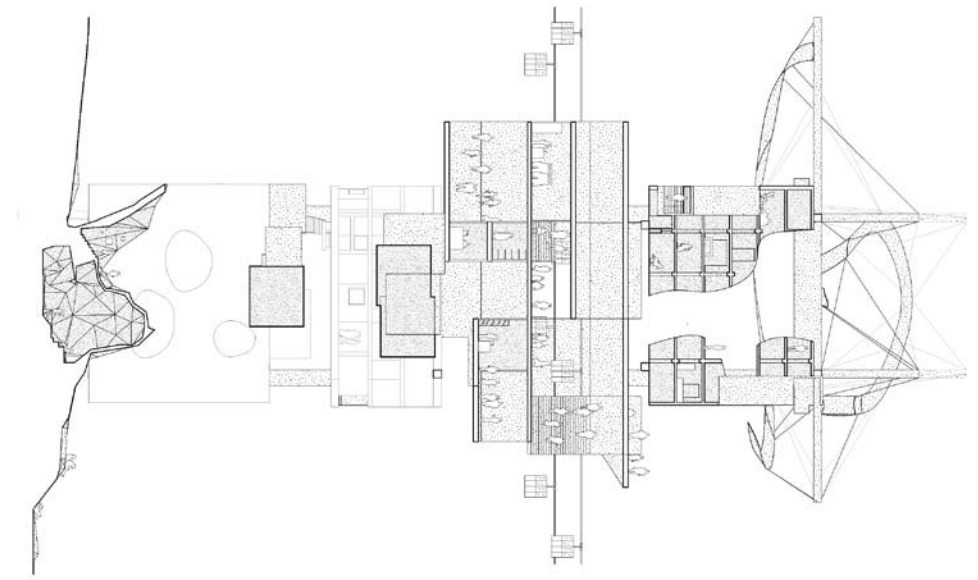




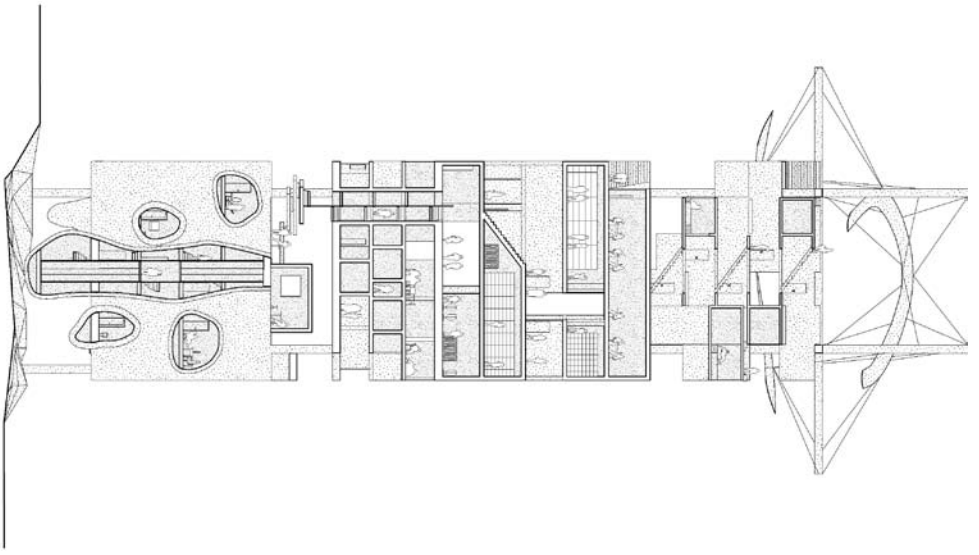




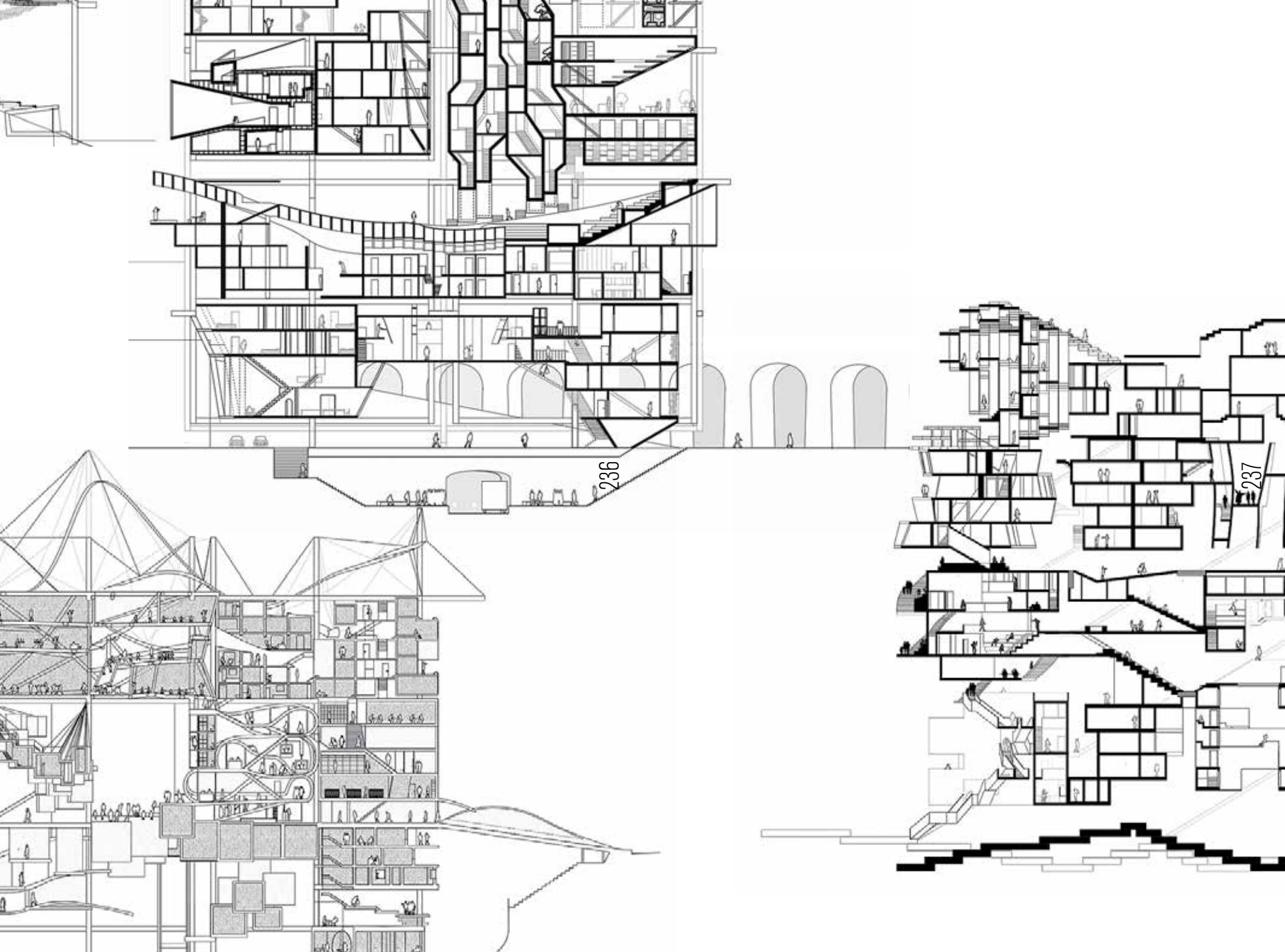
233



234



235



Quelle extraordinaire présentation !
De voir ainsi défiler tous ces étudiants affublés des prothèses les plus improbables fut une expérience rafraîchissante. De toutes formes et couleurs, chaque prothèse visuelle était portée avec soin tout en faisant légèrement chanceler son créateur. Etre ainsi perturbé dans sa vision interférait sur la démarche, et je sentais bien que les étudiants faisait tout leur possible pour protéger l'objet de leurs recherches. Il apparaissait clairement que ces jeunes étudiants en architecture avaient réalisé avec soin leurs premières sculptures. Faites en bois, avec des miroirs ou du verre, elles étaient naturellement fragilisée par leur usage déséquilibrant. Le désir d'architecture était évidemment très présent, tous ces objets jouaient non seulement sur la perturbation visuelle, la perception ou le cadrage, ils étaient déjà des formes et des constructions.

Il n'y avait pas de références évidentes au chapeau, ou au couvre-chef, ni à la maison ou au bâti, cela restait plus abstrait, sculptural, voire de l'appareillage pur. Rares étaient ceux ou celles qui avaient été jusqu'au vêtement ou cherché à se distinguer dans la présentation elle-même, mais après tout, ce n'était pas le but de l'exercice. Pour des étudiants de première année, l'intérêt était déjà extrêmement formateur. Et je sentais bien ces prémices indispensables au métier, comme l'importance de voir et faire, le rapport entre l'intérieur et l'extérieur, ou entre la forme et la fonction.

En étant curateur en art contemporain, et m'intéressant beaucoup à l'architecture, cela me rappela à quel point ces deux domaines sont proches et distincts à la fois. Cela se joue sur des petits détails. Et cela serait dangereux de chercher à généraliser ou simplifier, car ces détails sont variables selon l'auteur, la tendance et la période que l'on observe. Le fait d'ailleurs que je sois invité à commenter cette présentation des étudiants en 2010, me confirmait la nécessaire curiosité entre ces deux disciplines. Ou simplement l'importance de curiosité en général. En effet, comment imaginer apprendre à créer, sans voir, sans faire, et sans regarder ailleurs.

L'apprentissage par des expérimentations de ce type doit être passionnante et je ne peux que la conseiller. En effet, si en art les artistes et le public font et vivent leurs objets et leurs œuvres, même pendant leurs études, ce n'est pas vraiment le cas des architectes, qui favorisent une

vision par projection (plans, coupes, maquettes ou simulations), et donc plus distancée de l'expérience et du vécu. Il semble que c'est en train de changer. Dans ce défilé, les étudiants portaient, sentaient et regardaient à travers leurs objets, non comme des modèles, mais bien réellement. Ils ont fait l'expérience de leur propre architecture à l'échelle 1 :1. Chapeau !

Simon Lamunière

Cadre à la fois physique et symbolique de nos vies, l'architecture produit des limites. Entre le dedans et le dehors, entre le haut et le bas, entre l'intime, le privé et le collectif, le public. Mais dès lors qu'elle circonscrit, l'architecture génère aussi des liens, définissant les points de contact, les degrés de communication d'un espace à l'autre, aux autres. Franchir un seuil, quitter une pièce, sortir à l'air libre : ces gestes anodins et quotidiens, ces mouvements du corps dans l'espace prennent toujours place à l'intérieur de l'architecture. On passe la porte d'un édifice pour rejoindre une rue, une place, un espace collectif, sans pour autant quitter l'espace architecturé et construit. L'espace du dehors est aussi défini, bordé, façonné par des façades, des volumes, des alignements, ces éléments construits qui donnent corps à la ville.

Au-delà de ses limites physiques, de sa matérialité, d'autres modalités d'ouverture et de fermeture conditionnent la vie urbaine. Dans nos sociétés technologiques et globales, les limites prennent aussi la forme de permission, d'accès autorisé ou refusé, de droits de passage, de règles de sécurité, bref, de dispositifs qui permettent, ou non, a un individu de faire l'expérience d'une architecture donnée.

Ces limites, souvent invisibles, trouvent leur origine dans les données programmatiques d'un projet : chaque espace se voit attribué une fonction, des rapports prédéfinis aux espaces qui l'entourent et des conditions d'usage. L'architecture est ainsi toujours orientée, chargée de sens, elle manifeste les choix sociaux et politiques de nos sociétés.

Dans « Alice aux pays des merveilles » et « De l'autre côté du miroir… », l'écrivain et géomètre anglais Lewis Carroll met en scène les paradoxes de la perception, retournant l'espace – et le temps – sens dessus dessous. Alice se trouve prisonnière de conditions spatiales étranges, au sein desquelles des notions comme le langage et l'ordre logique des choses perdent leur sens usuel. L'espace devient, de manière exacerbée, tributaire de ce qui s'y passe – de ce qui s'y dit – des interactions entre les protagonistes, de leurs humeurs et de leurs désirs, construisant petit à petit une histoire constamment réinventée. Les liens normalement admis dans le monde tel qu'on le connait entre l'espace et le temps s'y trouvent aussi modifiés de manière drastique.

Carroll se livre à une série de jeux, d'abord langagiers, puis logiques. Poussant les notions d'espace et de temps à leurs limites, il se donne comme prémisse et cadre de l'action tantôt un temps idéal fait d'une série d'instantanés, tantôt un espace purement cartésien – tel la grille d'un jeu d'échec. Navigant à l'intérieur de cette logique absurde, Carroll enchaine situations improbables et grotesques pour produire ce que les critiques ont appelé une littérature du non-sens, avec pour objectif premier de faire rire le lecteur. Ce faisant, il révèle néanmoins – et questionne – la manière dont ses contemporains perçoivent et comprennent le monde.

Les leçons qui s'offrent à l'architecte au travers de tels univers fictifs – ceux que l'on découvre dans la fiction romanesque, mais aussi au cinéma, ou au théâtre – sont multiples. Ils lui permettent de prendre la mesure de sa propre conception du monde et des choses, de l'espace et du temps. Car l'espace déborde toujours ses limites physiques. Au-delà de sa dimension purement géométrique, que l'on peut saisir du regard, mesurer ou dessiner avec précision, l'espace renvoie toujours à son dehors, à un ailleurs.

L'expérience de l'architecture est ainsi plurielle : elle implique le corps et l'intellect dans un mouvement de « re-connaissance » qui met en jeu en même temps la faculté de mémoire et l'imagination. Cette expérience survient toujours dans une temporalité, elle constitue un évènement : quelque chose se passe à un moment donné, à un endroit donné, invoquant nos expériences passées, des lieux de mémoire individuelle et collective, tout en ouvrant sur des possibles.

Dans le contexte actuel, grâce notamment aux matériaux issus des avancées technologiques, il devient possible à l'architecte d'imaginer et de construire des formes improbables, de proposer des expériences spatiales inédites. Apprendre à voir, à percevoir et à repenser l'espace au-delà de sa dimension purement géométrique devient crucial afin de dépasser la simple expérimentation formelle. L'attention se porte alors vers l'élaboration de programmes pensés comme autant d'histoires potentielles, de fictions, de scénarios en devenir. L'architecture devient ainsi le vecteur d'interactions inédites : elle pose les conditions propices au développement de modes de vie mieux adaptés à nos sociétés plurielles.

Une série de questions s'offrent alors au planificateur et à l'architecte. De quelle manière peut-on concilier l'individuel et le collectif ? Quels liens instaurer entre l'espace intime du quotidien, de la famille, et celui de la vie active et publique ? Quels lieux communs offrir aux citoyens ? Quels accès lui seront octroyés dans les lieux de la vie civique ? Comment produire des espaces où l'individu trouve sa place, forge son identité ? Dans le processus de conception, chaque choix programmatique offre une réponse partielle à ces pistes de réflexion et permet de construire, petit à petit, la société et la ville de demain.

J'ai agit en tant que critique invitée de l'atelier ALICE à l'EPFL pendant ces deux semestres de projet où les étudiants ont été amenés à réfléchir, de manière individuelle et collective, à la portée du programme dans le processus de conception. Au cours de la série d'exercices des premiers mois, axés autour des questions de mesure, de perception sensorielle et visuelle, d'analyse et de dessin, de moulage pour enfin aboutir à la conception d'un espace architecturé, plusieurs ont senti le besoin d'orienter l'expérimentation et la conception de leur projet autour d'une fonction – assignant à la forme, à l'espace, des possibilités d'usages, réels ou fictifs. Dans le cadre du second semestre, l'élaboration de programmes a servi de base et de moteur aux projets. Amenés à réfléchir en groupes, les étudiants ont pu prendre conscience de la portée de leurs choix dans la création d'un microcosme urbain. Définir des limites, des liens, orienter des déplacements, suggérer des mouvements, réfléchir aux conditions d'ouverture ou de fermeture, ces questions ont guidé le développement des projets, révélant la sensibilité, le sens social et la vision du monde de leurs auteurs.

Caroline Dionne

appendix

REMERCIEMENTS:
PROFESSEUR DIETER DIETZ
PROFESSEUR INVITÉ URS EGG
DIRECTEURS/DIRECTRICES DE STUDIO
RAFFAEL BAUR, TERESA CHEUNG, ALINE DUBACH, CHARLOTTE ERCKRATH, ARABELLA MASSON, VÉRONIQUE FAVRE, SARA FORMERY, PATRICIA GUAITA, DARIUS KARACSONY, SIBYLLE KÖSSLER, HANNA KRONSTRAND, LUKAS LENHERR, OLIVIER MEYSTRE, ALEXANDRE NOEL, CAROLINE PACHOUD, NADER SERAJ, WAHID SERAJ, WYND VAN DER WOUDE
ASSISTANTS ÉTUDIANTS
ROSANNE BERTHIER, DIDIER CALLOT, VINCENT MERMOD, MARTIN RISCH, JULIE RIEDO, MANUEL POTTERAT, ANDREA PELLACANI, LIVIA WICKI, MARTIN WYSS, JONATHAN HERMANN, MARION SPILLMANN, BENJAMIN SCHÜTZ, ALEXANDER HERTEL, MARIE GROB, LOIC JAÇOT-GUILLARMOD, AURÉLIE KROTOFF, STÉPHANE GRANDGIRARD

EXPERTS INVITÉS
CHRISTOPHE ANTIPAS, MATEI AGARICI, ALAIN BELLET, SIMON BERGER, CHRISTINE BINSWANGER, PRISCILLE BIOLLEY, NAZARIO BRANCA, STEPHAN BRUNNER, MANUEL BIELER, DR. JACQUELINE BURCKHARDT, SASHA CISAR, MAYA COCHRANE, DIEGO DE ANGELIS, JEANNE DELLA CASA, SYTSE DE MAAT, SONY DEVABHAKTUNI, JEAN CAMUZET, FRANÇOIS CHARBONNET, ALESSANDRA DA FIENO, RAPHAËL DESSIMOZ, CAROLINE DIONNE, NICOLAS DÜRR, MATIAS ECHANOVE, URS EGG, VÉRONIQUE FAVRE, JEAN-LUC FRIGERIO, GILLES GABRIEL GRASSIOULET, RAFAEL GEORG SCHMIDT, CHRISTIAN GILOT, LAURENT GOEI, SALOME GUTSCHER, PATRICK HEIZ, SATCHMO JESOP, SEBASTIAN KARRER, SHIN KOSEKI, NORA KÜENZI, SIMON LAMUNIÈRE, TRISTAN LAVOYER, BENJAMIN LECLAIR, GERRY LERNER, NICHOLAS LOBO BRENNAN, ROMAIN LOVEY, JACQUES LUCAN, NICOLAS LUCCHINI, KASPER MAGNUSSEN, FRANCISCO MANGADO, CELINA MARTINEZ-CAÑAVATE SOUVIRON, GABRIELA MAZZA, CHRISTIAN MEILI, ELLI NEBOUT-JAVAL, RUDI NIEVEEN, XAVIER OREILLER, DANIELA ORTIZ DOS SANTOS, OLIVIER OTTEVAERE, ISABELLA PASQUALINI, DANIEL POKORA, CAMILO REBELO, OLIVER REGAZZONI, LUZ RIEGENDINGER, DAVIDE RIGHENZI, KATIA RITZ, LAURENT SAURER, ANTONIO SCARPONI, MARC SCHMIT, SUSANNE SCHNEIDER, KERIM SEILER, SOPHIE SHIRAISHI MEYSTRE, MATTHEW SKJONSBERG, ISA STÜRM, CSABA TARSOLY, CARLOS VILADOMS WEBER, DIETER VISCHER, DOMINIK VÖGELE, JONAS VÖGELI, JÉRÉMIE WAECHTER, MATHIEU WINKLER, BARBARA WISKEMANN, GUILLAUME YERSIN, STEPHAN ZIMMERLI

ÉTUDIANTS
ABERT NOÉMIE, ABO EL MATY HANY, AKESSON CHRISTINA SONJA CHARLOTTE, ALLEMANN MARIE-LAURE, ANDREJEWSKI MATHIEU, ANTONUCCIO ALYSSA, ARCE PATRICIA, AUDERSET DIANE, BADINA MARIA, BAERTSCHI BENJAMIN, BALLY VIRGINIE JOËLLE, BANNWART VERA JOSEFA, BARRAUD CINDY, BATHIJA DURAN, BEGHINI CLÉMENCE PAULINE MARIE, BEN SAID GHADA, BENABOUD MARIE MYRIAM, BENNANI KABCHI REDA, BENNINGER THOMAS, BERGER LAETITIA, BIANCHI FIORENZA AURELIA, BLANC ARTHUR FRANÇOIS, BLAND GUILLAUME EMMANUEL, BLATTER NINA ELISA, BLUNIER ANNE-SOPHIE, BOLONDI MATTIA, BÖLSTERLI MIRKO ANDREA, BONARD ANTOINE, BOUKHECHINA MOHAMED MALIK, BRACHET CAMILLE CLÉMENTINE, BRÉCHIGNAC PAUL MARIE FRANÇOIS, BRIGGINSHAW DANIEL EDWARD MILES, BRUGGMANN SÉVERINE LUCY, BUACHE THIERRY, BUCHS PHILIPPE, BUNDI DARIO GION, BUTTAR DARREN CHRISTIE, CAPRÉ CHARLES ALFRED, CARTIER KELLY KELISSA AUDE, CHAMI WILLIAM, CHARDONNENS SÉVERINE, MARIE MARCELLE ESTHER, CHATELAN NICOLAS, CHELIOUDAKI VARDI AIKATERINI, CHEVROULET AXEL, CHRISTE JONAS PABLO, CLÉNIN SARAH CATHERINE, COSANDEY JOHAN, COTTIN RÉMY CHARLY, COUDRAY LUCAS, DAUTHEVILLE SAMUEL NICOLAS, DAUVILLIER ADRIEN HENRI JACQUES, DAYER CHARLINE PASCALE, DE BONET D'OLÉON ALIX MARIE BRIGITTE, DE JONG FLORIANE JEANNE CLAIRE, DE VORE GUILLAUME, DE WECK STÉPHANE, DECROUX TAMARA, DELAMADELEINE ANNE-SOPHIE SABINE MARIE, DELÈZE JONATHAN OLIVIER NIRY, DÉRIAZ CYRIL, DESPONDS MARIE LISA MARTINE AURÉLIA, DIDISHEIM SOPHIE, DIJKHUIZEN STEVE, DIND LÉO TIMOTHY, DINIUS MEGAN ELISABETH, DISNER GABRIEL, DRAGANIC DAMIR, DRAGESCO ANDREW GEORGES, DUBOCHET ELEA, DUPUIS ROMAIN, DYER TANGUY, EL SADEK MAGED, ELZINGRE ANNE-MARIE LORRAINE, ERMENIDIS HUGO, ETCHEPAREBORDA AVINASH, FABBIANO ANITA, FALBRIARD LUCAS ADRIEN, FAVRE CAROLINE ALIX, FAVRE LOIC, FERREIRA NICOLAS, FRIES LAURE ELOÏSE CAROLINE, FRITZINGER MATHIEU FREDY-JUNIOR, FROIDEVAUX CYRIELLE SOLANGE, FUKS KEVIN, GAUTHIEZ ANTOINE, GEAGEA GABRIELLA, GEHRINGER JULES, ROLAND KWEKU, GESTO FABIEN, GIRARDON ANTOINE, GLARDON BRUNO, GLATZ LISA FRÉDÉRIQUE, GMUER BENJAMIN, GONIN ALEXANDRE CHARLES, GORJAT VINCENT, GREBAC FILIP, GROMETTO ADRIEN NARUUMI, GUERY SIMON, GUILLARD LORIS, GYSIN GILDA, HÄBERLE ANNE, HAGHPARAST ZISTI, HATTICH GRÉGOIRE, HEIMO LUDOVIC MARCEL EDOUARD, HENRIOUD GREGOIRE, HENRIQUES LOPES MICAEL EDUARDO, HERVOCHON ANOUK, HERZOG SOPHIE, HOMINAL DAMIEN BERNARD, JABOYEDOFF CARLA CHLOÉ, JACOT-GUILLARMOD ALEXANDRE, JAQUES EMANUELLE SYLVIA, JASHARI FATLUME, JOBIN JÉRÉMIE MICHEL, JÖHL THIERRY, JONNALAGEDDA SASHIDHAR, JORNOD DONIA, KACZMAREK ANOUCHKA, KARIMI AZADEH, KELLER ODILE ROXANE, KISLIG YANN FABIEN, KOEHN DAVID PIERRE, KOHLER SYLVIE, KUENDIG ROMAIN NICOLAS CHRISTOPHE, KYRIACOU ANDREAS, LAUBEUF ZOE, LÊ VAN CHRIS, LECAT ELISE GERMAINE MATHILDE MARIE, LIERNUR ADRIEN FRANCIS OLIVIER, LIEURADE CONSTANCE INÈS MARIE MARGUERITE, LOB SILVIA JOHANNA, LOMBARDO DOMENICO, LOUMAYE IMRÉ GÉRALD MARIE ARNOLD, LURATI ELENA, LUSSO UMBERTO, MACHADO MAGALHAES CRISTINA MAHFOUZ AMIRA, MAILLET-CONTOZ HESTIA, MANN ADRIAN MACLEAN, MARCHAND ALRIC AUGUSTIN, MARX NICOLAS, MASABO ARLETTE HORUGAVYE, MASSON ROMAIN LOUIS, MATRAY JONATHAN, MAUGER STÉPHANE, MEIER CHRISTOPHER, MENNY THIBAUT PAUL LOUIS, MERMILLOD EMILE ARNOLD, MÉTRAILLER PIERRE, MEYLAN DELPHINE, MEYLAN JONAS MARC, MICHAUD BARBARA FAUSTINE NINA, MONTRESOR FRANCESCO, MOREL ALEXANE, MORINA BLERIM, MOSIMANN JONAS, MOSSI ERMINIA, MURER CÉLINE, NÄGELI MICHELLE, NEBEL PIERRE, NICOLAS LOUISE ANDRÉE LUCILLE, NOORI NOONA, NUNES PHILIPPE, NYCKEES RAPHAËL JIMMY, OGGIER PIERRICK JOHAN, ORLANDO PAOLO, PAGE MARIE DIANE, PANIC MONJA, PAPAIOANNOU IAKOVOS, PARPOIL FELIX, PASCALIS JEAN-YVES, PATAROT ALESSANDRA XUAN MAI, PERDIOS THÉODORE CONSTANTIN, PÉREZ PUCHALT JAVIER, PERRET JULIEN ARSÈNE CLAUDE, PHAM TIM, POPESCU ALEXANDRU CRISTIAN, PREVOST VIOLAINE PAULE OLIVIER, RAESS THIERRY NICOLAS, RATIB JÉREMY, RAUBACH DERECK, REISINGER MICHAEL ANDREAS, REPOND JONATHAN, RETZEPI DAFNI KALLIOPI, REVEL THOMAS PIERRE EMMANUEL NILS, REY SACHA, REYMOND JOANE MAEVA ALEXA ADRIANNE, ROBILLARD LISA JULIE, ROIRON NICOLAS VLADIMIR, ROSSET QUENTIN FRÉDÉRIC BÉNÉDICT, ROSSIER GABRIELLE, ROUGERON FRANÇOIS, ROULIN ELODIE, ROUX STEPHANIE, RUEEDE ANNE-MARLENE, RUFFIEUX JESSICA, RYCHNER ALEXANDRE, SACHS MIKAËL, SALIETTI WENDY, SAMARINE GEORGES, SANDOZ GUILLAUME PIERRE, SARTORIO SÉBASTIEN PHILIPPE JEAN, SAUTHIER SARAH CRISTINA, SCHALLER LOÏC RENÉ, SCHARTZ CAROLINE NOÉMIE, SENAJOVA DOMINIKA, SEOANE DIEGO, SEREY INGRID ALESSANDRA MARIE, SHADLOU AGATA KETAYUN, SIRMAKES LORI, SMEKAL CHRISTIAN GIRINDRA MARIA, SOTTAS KATIA NICOLE, SPEZIALI, STELLA LIDIA, STIEGLITZ HUGO, STIERLI DIANE, STUDER BASTARDO CHRISTIAN DANIEL, SULLIGER THIBAUD, SUNDERLAND SAREM JAMES, SYLA ARDIAN, TEODORI SARA, MARIANNE MONIKA, THOMAS SAMUEL DAVID, TONTI LAETITIA, TRAN JACQUES, UEBERSAX NICOLAS IVAN, URUTY CÉLIA JULIE GAËLLE, VALETTE BERNARD GILLES, VAUCHER BAPTISTE, VAUTEY JULIETTE, VAUTHEY ANTOINE CLAUDE DOMINIQUE, VÁZQUEZ DIETIKER HENRI LUIS, VENNEMANN XENIA ANGELA, VICARIO MARCO CARLO, VIEILLECROZE CHARLES, VLIEGEN LÉA, VON GRAFFENRIED EMANUEL BENOÎT, VUFFRAY JESSICA, VUURMANS CLAARTJE IRENE, WELLINGER MARIE-PASCALE, WIDMANN JULIA, WIELAND FABIAN, ZHANG YIQUN, ZUPPINGER CLAIRE MARIE

IMAGES / RÉFÉRENCES:

RENAISSANCE CENTRAL CHURCH TYPOLOGY:
ATLANTE DEL RINASCIMENTO:
IL DISEGNO DELL'ARCHITETTURA
DA BRUNELLESCHI A PALLADIO,
MICHELE FURNARI, MONDADORI ELECTA 1993

PETER AND ALISON SMITHSON,
ROBIN HOOD GARDENS, PHOTO FROM 1972,
PHOTOGRAPHER UNKNOWN

TOKYO STREET SCENE
SOURCE: MINATO-KU PUBLIC LIBRARY

LAS VEGAS STRIP, AERIAL PHOTOGRAPH
FACING NORTH, (DATE: UNKNOWN, SOURCE:
UNKNOWN)

ROCK FORMATION, LEONARDO DA VINCI,
LEONARDO DA VINCI: THE COMPLETE
PAINTINGS AND DRAWINGS FRANK ZOLLNER
AND
JOHANNES NATHAN, TASCHEN 2011

MOUNTAIN RESSORT, UNKNOWN DATE,
UNKNOWN SOURCE

ROSETTA STONE, ARCHIVO:ROSETTA STONE
BW.JPEG, WIKIPEDIA

[ALICE]

EPFL .ÉCOLE D'ARCHITECTURE

ÉCOLE POLYTECHNIQUE
FÉDÉRALE DE LAUSANNE

PREMIÈRE ANNÉE .2010/2011
SEMESTRE 1 / MONDES VISIBLES
SEMESTRE 2 / VILLES ARCHIPELS

ALICE ONLINE

HTTP://ALICE.EPFL.CH/

ALICE

DIETER DIETZ
URS EGG
RAFFAEL BAUR
TERESA CHEUNG
ALINE DUBACH
CHARLOTTE ERCKRATH
ARABELLA MASSON
SARA FORMERY
PATRICIA GUAITA
SATCHMO JESOP
DARIUS KARÁCSONY
KEY KAWAMURA
SIBYLLE KÖSSLER
HANNA KRONSTRAND
SHIN KOSEKI
LUKAS LENHERR
KASPER MAGNUSSEN
OLIVIER MEYSTRE
RUDI NIEVEEN
ALEXANDRE NOEL
OLIVIER OTTEVAERE
CAROLINE PACHOUD
ISABELLA PASQUALINI
MARC SCHMIT
NADER SERAJ
WAHID SERAJ
WYND VAN DER WOUDE

CONTACT

EVELINE GALATIS
BP 4120, STATION 16, CH-1015
LAUSANNE
TÉL. +41 21 693 3203

BOOKLET: DESIGN & CONCEPT

JONAS VOEGELI
LARISSA KASPER
(JTV, HUBERTUS-DESIGN)

EDITORIAL

DIETER DIETZ
CAROLINE DIONNE
SIMON LAMUNIÈRE
RAFFAEL BAUR
ALINE DUBACH
SARA FORMERY
PATRICIA GUAITA
DARIUS KARÁCSONY
SIBYLLE KÖSSLER

EDITING, ILLUSTRATION,
DOCUMENTATION:
DARIUS KARÁCSONY